Les Arts de l'Ameublement

LES STYLES

PARIS
LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE

G. Tenhaaff.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/lesstyles00hava

LES STYLES

OUVRAGE PUBLIÉ SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉ PAR L'INSTITUT (PRIX BORDIN)

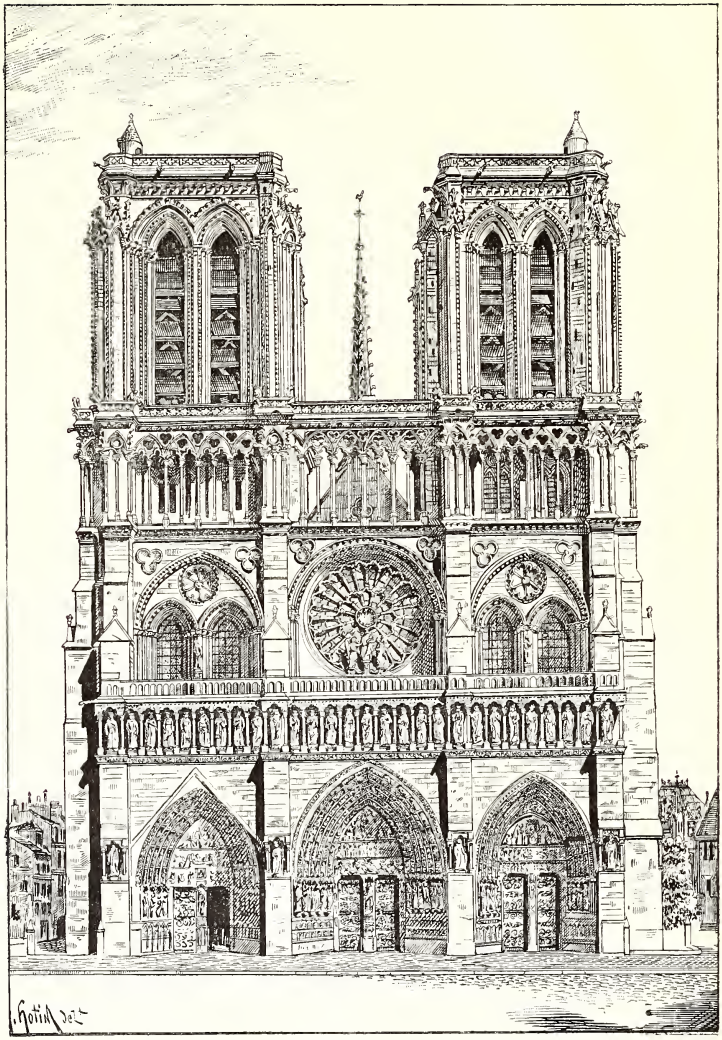
ET HONORÉ DES SOUSCRIPTIONS

DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE,

DE LA VILLE DE PARIS, DES CHAMBRES DE COMMERCE

DE PARIS, LYON, MARSEILLE, ETC.

Il a été imprimé 100 exemplaires de cet ouvrage sur japon des manufactures impériales, numérotés et signés.



L'église Notre-Dame de Paris.
(STYLE GOTHIQUE)

LES ARTS DE L'AMEUBLEMENT

LES STYLES

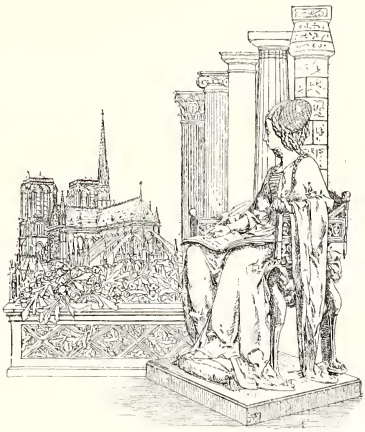
PAR

HENRY HAVARD

Inspecteur général des Beaux-Arts

Membre du Conseil supérieur

CENT ILLUSTRATIONS PAR MM. H. TOUSSAINT ET A. HOTIN

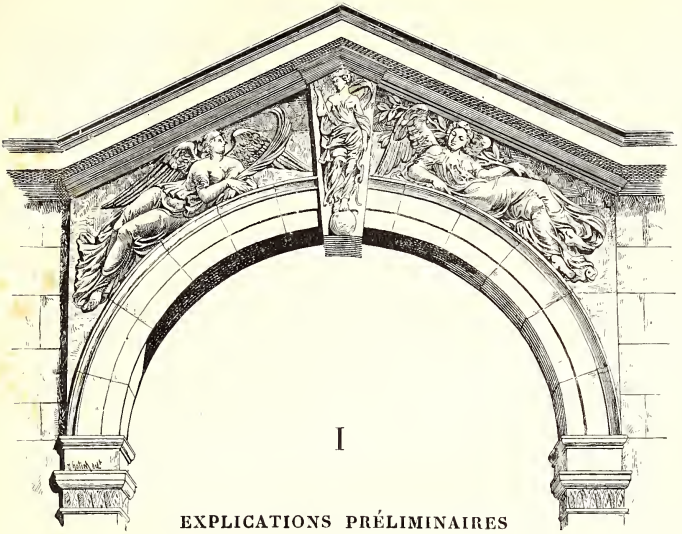


PARIS

LIBRAIRIE CHARLES DELAGRAVE

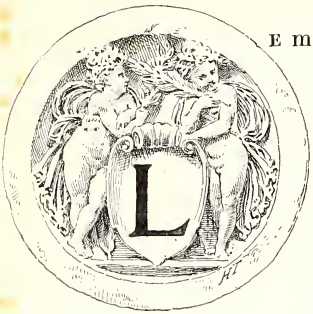
15, RUE SOUFFLOT, 15

Tous droits réservés



I

EXPLICATIONS PRÉLIMINAIRES



Le mot *Style*, que nous employons d'une façon courante, a pris, dans le langage des lettres et dans le vocabulaire des beaux-arts, les significations multiples qu'il possède, par suite d'une de ces opérations qu'en Logique on nomme métonymie, et par lesquelles notre intelligence, empruntant des images à la matière, parvient à rendre plus compréhensibles et mieux saisissables certaines notions abstraites qu'il importe de bien caractériser.

Stylos en grec, et *stylus* en latin, désignent une sorte de poinçon, aigu à l'une de ses extrémités, rond et aplati à l'autre bout, qu'on employait jadis pour écrire sur des tablettes enduites de cire. La pointe servait à tracer les caractères, la tête arrondie à les effacer. De l'instrument,

le nom passa aux signes écrits, et, par une déduction inattendue, ce substantif, qui s'appliquait dans le principe à un outil dénué de toute valeur spirituelle, arriva à signifier ce qu'il y a au monde de moins matériel dans la Littérature : la conception et l'arrangement des idées, l'art qui préside à leur développement, leur ordonnance et, si l'on peut dire ainsi, leur couleur.

Et ce n'est point tout ! En traversant les siècles, cette signification, déjà singulièrement vaste, s'étendit et se dédoubla. Notre mot servit à désigner, d'une façon générale, les formes particulières et typiques que, — suivant les temps, les climats et les races, suivant aussi leur degré de culture, leurs aptitudes physiques et morales, — les divers peuples qui se sont succédé à la surface du globe ont imprimées aux productions de l'esprit, et plus spécialement à ce qu'on est convenu d'appeler les Beaux-Arts.

On voit par quel ingénieux détour le mot Style passa de la littérature dans un domaine plus étendu. Nous ajouterons que cela était à la fois naturel et fatal. Les Arts, en effet, constituent un véritable langage, qui, s'il emprunte à la nature des formes visibles, — palpables même dans certains cas, — n'en produit pas moins des impressions essentiellement intellectuelles, exprime des idées purement morales, et aboutit finalement à des résultats qui relèvent directement de l'imagination et du goût.

Et voilà comment le mot Style, en dépit de ses modestes origines, a été adopté d'une façon universelle, non seulement pour résumer les différentes façons de voir, de comprendre, de rendre les objets soumis à l'imitation de l'artiste, pour caractériser les aptitudes de composition, de proportion, d'harmonie, dont celui-ci fait preuve dans ses grands ouvrages, mais encore pour classifier les formes et les ornements plus particulièrement usités par certains peuples, et plus spécialement en honneur à un certain moment de leur histoire. De telle sorte que la critique

ayant groupé, sous ce nom de Styles, les particularités essentielles propres à chacune des principales évolutions artistiques, « un œil un peu éclairé, suivant la remarque de Quatremère de Quincy, peut distinguer au premier abord les productions de l'Art de chaque siècle, les différents maîtres qui y brillèrent et les manières distinctes de chaque École ».

Étudier les Styles, c'est donc étudier l'Art dans ce qu'il a à la fois de plus général et de plus particulier, de plus évident et de plus subtil. C'est mieux encore, c'est étudier la vie morale et intellectuelle des peuples. Rien, en effet, n'est en ce monde le résultat du Hasard, au sens propre du mot, et tout a sa raison d'être. Fontenelle, qui à beaucoup de bel esprit joignait un sens très philosophique des choses, disait que, pour connaître les maladies dont un peuple est travaillé, il suffit de lire les affiches placardées sur ses murs. « On ne conçoit pas plus, écrit Diderot, qu'un être agisse sans motif, qu'un bras de balance agisse sans l'action d'un poids. » Le raisonnement est plus juste encore quand il s'agit d'une collectivité.

L'organisation sociale, l'éducation, l'hérédité, les traditions enveloppent les individus et règlent la vie du peuple, en influant plus ou moins directement sur ses choix et ses préférences. Sans que nous en ayons conscience, mille incidents divers gouvernent non seulement nos actions, mais nos idées les plus personnelles et les plus intimes. Dans la façon d'exprimer sa pensée, comme dans celle de se vêtir, l'artiste adopte forcément le cachet, la mode, les manières de son temps. L'usage prescrit des formes d'art aussi bien que des formules de politesse ; et s'il ne détruit pas la liberté de l'artiste, encore l'oblige-t-il à recourir à des détours pour ne pas choquer trop vivement ses contemporains. Cet usage si impérieux, si despote, n'est lui-même que rarement accidentel. Il est l'œuvre à la fois du siècle et, sinon de toute la nation, du moins de ce qu'on est

convenu d'appeler « les classes dirigeantes ». Il est la résultante d'une foule d'incidences provoquées, imposées par des raisons supérieures. « Chaque nation, a dit Grimm, a, comme chaque individu, un caractère qui lui est propre. Le caractère ne dépend d'aucune circonstance en particulier; il tient à toutes. Il est l'effet nécessaire de leur réunion simultanée et successive. C'est ce qui constitue éminemment ce génie national, dont l'ascendant paraît souvent irrésistible. »

Si un peuple est guerrier avant tout, ne songeant qu'à la conquête, vivant uniquement pour la guerre, ses arts comme son langage se ressentiront de sa préoccupation dominante. Ils seront rudes et austères. S'il vit, au contraire, au milieu d'une nation policée, où règne une communication constante non seulement des deux sexes, mais de personnes de tous les états, des esprits de tous les genres, dans une société où les opinions les plus contraires, se produisant d'une manière continuelle, obligent à contenir les mouvements de son intelligence, comme on règle ceux de son corps, l'artiste, ainsi que le remarque Suard, sera amené, quoi qu'il en ait, à saisir les nuances les plus fines dans les convenances, et à apporter dans ses œuvres une gradation délicate d'égards, relativement au rang, au sexe, à l'âge, aux dignités de ceux à qui il s'adresse.

Cette nécessité est d'autant plus absolue, que tout art, à son point de départ, repose sur une fiction. Il est uniquement basé sur une hypothèse généralement admise, sur une convention tacite, qui permet à l'artiste de dire au public : « Tolérez, acceptez ce premier accroc à la vérité, et je vous tromperai ensuite avec une habileté si prestigieuse, que vous prendrez à ma tromperie un plaisir extrême. » Ces rangées de perles ou d'oves, semblables à un collier ; ces fines et flexibles guirlandes de fleurs éphémères, sculptées pour l'éternité à grand renfort de bras dans la pierre rebelle, qu'est-ce, sinon une pure fiction ?

Cette peinture qui, sur un mur plat, nous montre les étonnantes profondeurs d'une perspective infinie : fiction ! Cette statue charmante, taillée dans le marbre le plus dur, et dont les contours assouplis donnent l'illusion de muscles flexibles, recouverts par l'épiderme le plus doux : fiction ! toujours fiction !! Or chaque époque, tout en adoptant la généralité de ces fictions, marque une préférence décidée pour certaines d'entre elles, et la façon dont elle les interprète donne à son Style une note assez caractéristique, pour qu'on puisse reconnaître sa production au milieu de l'énorme bagage que l'Humanité a laissé en héritage à notre génération.

Il suffit, en effet, de la présence d'un ornement particulier, pour permettre à un archéologue expérimenté de localiser et de dater une œuvre d'art. Parfois moins que cela : la réunion de détails et d'ornements qui ne se trouvent pas réunis, à une autre époque, dans des conditions identiques, — comme on le remarque dans le style roman, par exemple, — ou la simple superposition, sur des formes appartenant à une époque voisine, d'ornements provenant d'un autre temps ou d'un autre pays, — comme cela a eu lieu lors de la Renaissance, — permettent de porter un jugement également certain.

Mais même lorsqu'il y a invention apparente, il ne faut pas croire qu'il y ait toujours création. Cette variété décorative, qui suffit à établir la provenance d'un monument, d'un meuble, d'un objet d'art, et à nous révéler son origine, repose le plus souvent sur la combinaison plus ou moins originale d'un petit nombre d'éléments découverts il y a bien des siècles. — Et ces éléments, résultats eux-mêmes d'une accumulation surprenante de recherches et d'expériences, pris et repris, transmis de génération en génération, interprétés suivant des besoins et des aptitudes différentes, se sont modifiés à leur tour et transformés suivant le degré d'ingéniosité et de culture des

artistes et du public, au point de redevenir en apparence nouveaux et inédits. — « Il n'y a de vraiment neuf, disait Mlle Bertin, la modiste de Marie-Antoinette, que ce que l'on a complètement oublié ! »

On voit par là combien l'étude des Styles est à la fois délicate et féconde en aperçus curieux. J'ajouterai que, pour l'historien, pour l'archéologue, pour l'artiste, elle est nécessaire, indispensable même. La négliger serait refuser de tenir compte du témoignage le plus important peut-être que nous ayons de la vie des peuples. Les artistes surtout ont besoin de cette connaissance approfondie : non pas qu'on leur demande de copier servilement leurs devanciers, ou de s'inspirer d'une façon trop précise de leurs œuvres. Personne ne pense cela ! Ce serait commettre, en effet, un contresens grossier, une déplorable erreur, que de dire : « Les Grecs et les Romains ont fait dans la décoration de leurs édifices grand usage de colonnes surmontées d'entablements : érigeons des colonnes, à notre tour, et surmontons-les d'entablements ; » ou bien : « Le Moyen Age a couronné les murs de créneaux, construit des cheminées en encorbellement, multiplié les gargouilles saillantes : multiplions comme lui les gargouilles saillantes, couronnons nos murs de créneaux, et construisons des cheminées en encorbellement. » Agir ainsi, ce serait montrer plus de fausse érudition que de vrai jugement. Ce serait appliquer à des besoins sans cesse renouvelés, des formules vieillies et sans aucun rapport avec les nécessités actuelles.

Si les générations qui nous ont précédés en ce monde avaient, en effet, connu les commodités de toutes sortes qui nous sont devenues indispensables, si elles avaient eu à leur portée les matériaux dont nous disposons, et les moyens d'action que la science nous prodigue, elles auraient vraisemblablement édifié, distribué, décoré leurs temples, leurs maisons, leurs palais, d'une façon différente. Ce que l'artiste doit se dire, c'est que les Grecs et les Romains,

aussi bien du reste que les Français du Moyen Age, ont merveilleusement raisonné la plupart de leurs ouvrages, et qu'ils en ont combiné les plans d'une façon magistrale. A leur exemple donc, il s'inspirera de la Nature, non pas seulement pour emprunter à son fonds inépuisable des motifs gracieux d'ornementation, mais aussi pour créer des œuvres homogènes; et par la méditation, par la réflexion, il s'efforcera d'élaborer des systèmes qui lui permettront de produire des monuments dignes d'une persistante admiration.

C'est à les imiter dans ce sens que doivent tendre tous les efforts de nos artistes; et si les exemples de leurs illustres devanciers peuvent, en outre, leur éviter des tâtonnements, des *écoles;* s'ils peuvent, en leur apportant la parfaite solution de certains problèmes, les empêcher de se mesurer à nouveau avec des difficultés depuis longtemps résolues, ils ne doivent, en aucun cas, amoindrir, paralyser, annihiler leur verve créatrice.

« Le Style, a dit Buffon, n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées... Bien écrire, c'est tout à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre. C'est avoir en même temps de l'esprit, de l'âme et du goût. Le Style suppose la réunion et l'exercice de toutes les facultés intellectuelles. Les idées seules forment le fond du Style. L'harmonie des paroles n'en est que l'accessoire, et ne dépend que de la sensibilité des organes. Il suffit d'avoir un peu d'oreille pour éviter les dissonances, et de l'avoir exercée, perfectionnée par la lecture des poètes et des orateurs, pour que mécaniquement on soit porté à l'imitation de la cadence poétique et des tours oratoires. Or, jamais l'imitation n'a rien créé... »

Transportez cet admirable paragraphe, du domaine de la littérature, dans celui des arts plastiques, et vous comprendrez mieux l'impuissance à laquelle ont été condamnés les artistes de certaines époques, où le public, imbu de

sentiments rétrospectifs, victime d'une érudition mal dirigée ou insuffisamment digérée, ayant l'esprit meublé de formes et de formules qu'on proclamait étroitement classiques, a prétendu obliger ses peintres, ses architectes, ses sculpteurs, à ressusciter des Styles disparus. L'histoire de l'humanité ne se recommence pas!

J'ajouterai que ces considérations s'appliquent aussi bien aux « arts mineurs », à ceux de l'ameublement et de la décoration notamment, qu'à la peinture et à l'architecture. Dans la rapide étude résumée en ce livre, on verra que les Styles si variés, si différents, qui se sont succédé dans notre pays, sont uniquement le reflet, la déduction, la conséquence de faits historiques et d'événements étrangers à toute préoccupation artistique; qu'ils sont le corollaire direct et précis de transformations politiques et sociales faciles à contrôler, et sans lesquelles, très vraisemblablement, ils n'eussent jamais vu le jour. Aussi imiter servilement l'Art d'une de ces époques, sans tenir compte des transformations qui, depuis lors, se sont produites dans les besoins, dans les esprits, dans les mœurs, est-ce commettre un dangereux anachronisme. Voilà pourquoi l'étude raisonnée des Styles anciens, non seulement réclame de la part des jeunes artistes beaucoup de prudence et de réflexion, mais leur est encore indispensable pour éviter de tomber dans des redites déplacées et dans des répétitions oiseuses.

II

PÉRIODE GAULOISE ET GALLO-ROMAINE

Bien que le titre de cette collection indique qu'elle a pour but de s'occuper spécialement des *Arts de l'ameublement,* ce serait restreindre imprudemment l'étude des Styles que de les considérer uniquement dans leurs rapports avec le mobilier. A travers les évolutions successives qu'accomplit la civilisation d'un peuple, tout se tient en effet, tout s'enchaîne. Le développement et l'expression des divers arts qu'il pratique, suivent une marche connexe; et, les caractères qui les distinguent étant souvent plus évidents en quelques-uns, on se priverait d'éléments précieux de démonstration en se bornant, dans une enquête aussi complexe, à la constatation d'un petit nombre de manifestations, qui pourraient bien n'être ni les plus importantes ni les plus remarquables. Il est clair, par exemple, que l'architecture, presque toujours, gouverne la décoration et le mobilier. Comment expliquer les transformations du mobilier et de la décoration, si nous omettions volontairement de nous occuper de l'architecture?

Cette première considération, à elle seule, pourrait être tenue pour déterminative. Il en est une autre non moins décisive, qu'il ne nous est pas permis de négliger. Les monuments des divers arts ne sont point également durables; et le mobilier est peut-être, de tous, le plus sujet non seulement à la destruction, mais aux changements. Par la nature même des matériaux employés à leur fabrication, la plupart des meubles sont particulièrement fragiles, et la mode, qui respecte assez volontiers les édifices publics, est sans pitié pour les ameublements privés. Cela est si

vrai que, pour toute la période de notre histoire antérieure au XIIe siècle, non seulement les spécimens, mais même les documents mobiliers et les représentations graphiques, sont d'une insuffisance absolue et d'une rareté désolante. Il n'est rien ou presque rien parvenu jusqu'à nous des meubles de toutes sortes qui garnissaient les demeures non seulement des Gaulois et des Gallo-Romains, mais encore des Mérovingiens et des rois de la seconde race. C'est à peine si quelques épaves de ces temps mystérieux, armes ou poteries gauloises, pièces d'orfèvrerie gallo-romaines, bijoux et sièges mérovingiens sont arrivés jusqu'à nous; et pour nous faire une idée, même imprécise, de ce que pouvait être l'ameublement de ces lointains ancêtres, il nous faut, tout en interrogeant les textes, ouvrir un large champ aux hypothèses, et nous contenter de notions très approximatives, qui n'ont guère de chance d'être confirmées dans un prochain avenir.

C'est ce que nous allons faire, au surplus, en serrant d'aussi près que possible les probabilités.

Les Gaulois, aussi loin qu'il nous est permis de remonter dans la nuit des temps, ne nous apparaissent pas comme un peuple grossier et inculte. Dans leurs courses audacieuses au travers de l'Europe méridionale, ils avaient pris une certaine teinture des mœurs raffinées des riverains de la Méditerranée. Leur séjour dans les villes de la Grande Grèce, à Locres, à Crotone, à Tarente, à Sybaris, avait produit en eux une sorte d'initiation aux jouissances de l'Art; et Rome elle-même, leur éternelle ennemie, n'avait pas laissé que d'exercer, par ses exemples, une influence décisive sur leur naturel encore primitif.

Bien avant la conquête, le luxe avait pénétré chez eux, et les industries somptueuses qui l'alimentent étaient actives. Leurs habits, quand ils s'emparèrent du Capitole, étaient, au dire de Virgile, tissus ou brochés de fils d'or,

et leurs manteaux rayés de couleurs éclatantes. C'est sous ce même costume que Strabon les décrit, et, comme Virgile, il ajoute que leurs cous et leurs bras, d'une blancheur lactée, étaient cerclés d'or. L'usage des torques et des bracelets était du reste si répandu dans tout leur pays, que Tite-Live, parlant des victoires remportées sur eux par les Romains, « spécifie ordinairement le nombre de colliers et de bracelets gagnés sur l'ennemi, pour spécifier le nombre des officiers qu'ils avaient perdus. » D'un ajustement si

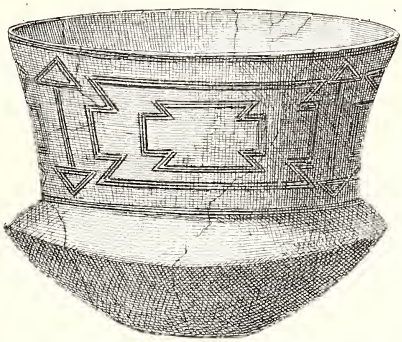


Fig. 6. — Vase gaulois en terre noire.
(Figure tirée de la *Céramique.*)

brillant, d'un vêtement si magnifique, ne sommes-nous pas naturellement amenés à conclure que leur ameublement devait être également somptueux, enrichi d'appliques ou d'incrustations d'or et d'argent, habillé de couleurs voyantes ?

Ajoutons que bijoux, armes et vêtements n'étaient pas seulement splendides, mais encore élégants et distingués de forme et de décor. « Leurs guerriers, écrit Quicherat, avaient des armes semblables à celles des héros d'Homère. » Les casques et les fragments d'armure qui sont parvenus jusqu'à nous justifient cette louangeuse appréciation, par

leur forme gracieuse, par leur ornementation sobre et bien répartie. Quant à leurs bijoux, à ces torques, à ces bracelets dont nous parlions à l'instant, le musée de Saint-Germain, celui de Cluny, le Cabinet des Médailles, ainsi que nombre de nos musées de province, en conservent d'importantes collections, recueillies dans les sépultures de la Marne, des Landes, du Finistère, de la Loire-Inférieure, d'Ille-et-Vilaine, de la Haute-Garonne, etc. Tous ces joyaux attestent l'habileté avec laquelle ces peuples, déjà industrieux, travaillaient les métaux précieux ; non seulement dans cette partie de la Gaule où l'influence romaine s'était déjà fait sentir, et qu'on nommait à cause de cela la *Gallia togata,* mais encore dans cette Gaule chevelue, qui résista si longtemps aux armées victorieuses de Rome.

Hommage curieux rendu par le conquérant à l'adversaire vaincu et soumis, le bijou gaulois par excellence, le torque, devint après la conquête un bijou romain. Il en fut de même de certains vêtements. Il faut croire que le manteau désigné par nos ancêtres sous le nom de *bardocucullus* était d'une coupe heureuse et tombait en plis harmonieux car les vainqueurs de la Gaule l'introduisirent dans leur vestiaire, et il devint à la mode à Rome, au temps de Martial. Plus tard un autre vêtement gaulois, la *caracalle,* fut également adopté en Italie. Cette espèce de tunique courte à capuchon, faite de bandes d'étoffes cousues ensemble, parut au fils de l'empereur Septime-Sévère convenir aux soldats, dont elle ne gênait ni les mouvements ni la marche. Il la fit adopter par ses troupes, et quand, en 213, il revint à Rome, le peuple, pour flatter le jeune général, l'adopta à son tour. Les patriciens donnèrent même, par courtoisie, à ces tuniques nouvelles le nom d'*antoniniennes,* alors que par dérision, « dans les conversations et dans les correspondances secrètes, on appelait le fils de Septime-Sévère *Caracallus* ou *Caracalla.* Et l'histoire, en dépit de

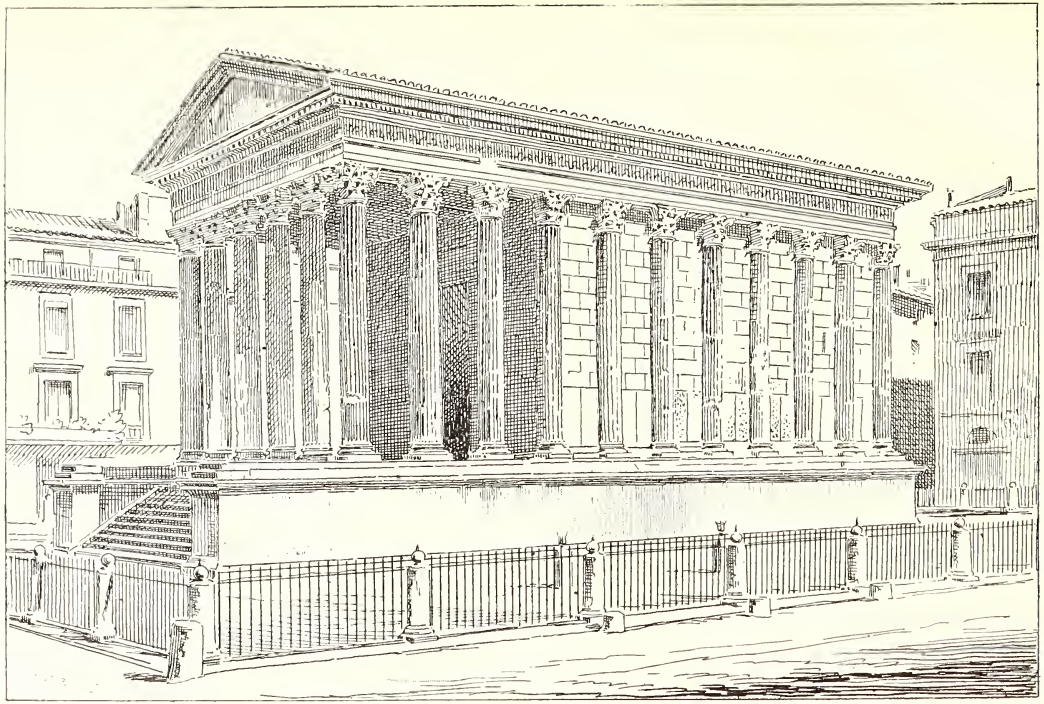


Fig. 7. — La Maison-Carrée à Nîmes.

sa gravité, ainsi que le remarque Augustin Thierry, lui conserva ce sobriquet burlesque.

Cette élégance avouée, constatée, reconnue, cette distinction dans le costume attestée par le vainqueur lui-même, laissent supposer que les meubles devaient également être d'une structure heureuse et d'une ornementation délicate. Les vases en terre noire qui, dans nos collections et nos musées, avoisinent les bijoux d'or et d'argent, justifieraient au besoin cette supposition. Leur forme est toujours simple, logique et commode. Leur décor sobre et bien réparti ne présente jamais cette prolixité qui sent la barbarie. Ajoutons encore que ces Gaulois insoumis possédaient chez eux des industries somptuaires, assez savantes pour ne rien emprunter à celles de leurs vainqueurs.

Non seulement ils façonnaient eux-mêmes leurs bijoux et leurs armes, savaient fondre, planer, couler, estamper l'argent, le cuivre et l'étain, et composer ces fameux alliages que les anciens estimaient plus que l'or à l'état de pureté; mais ils savaient forger le fer, et, avant tous les autres peuples, ils avaient trouvé l'art d'émailler les métaux. Un passage de Philostrate l'atteste; une enquête ingénieuse de M. de Laborde le prouve. Et, à défaut de ce passage et de cette enquête, un atelier complet d'émailleur, contemporain pour le moins de la venue de César dans les Gaules, découvert à Mont-Beuvray (l'ancienne Bibracte) et transporté au musée de Saint-Germain, suffirait à lever tous les doutes à cet égard.

Dans l'art de tisser et de teindre les étoffes, ils ne montraient pas une habileté et une ingéniosité moindres. Bien avant la conquête, les Atrebates avaient acquis déjà une grande réputation dans la fabrication des tissus de laine destinés à la confection de la *saie,* ce vêtement national par excellence; et le plus curieux c'est que cette fabrication, se perpétuant à travers tout le Moyen Age et la Renaissance sous le nom de *sayetterie,* réglementée par

Colbert en 1666, est demeurée, jusqu'à nos jours, localisée dans l'Artois et la Picardie, c'est-à-dire dans le pays même qui lui avait donné naissance. Enfin, découverte non moins profitable, ces mêmes Gaulois avaient trouvé le moyen de contrefaire la pourpre précieuse de Tyr.

On comprend, après ces constatations, que la civilisation romaine ne dut guère rencontrer d'obstacles pour s'infiltrer en un terrain si bien préparé. Aussi la romanisation de la Gaule chevelue fut-elle si rapide, que juste un siècle après la chute d'Alesia et l'irrémédiable défaite de Vercingétorix, l'empereur Claude, proposant au sénat d'accorder le droit de cité à ses habitants, pouvait s'écrier : « Croyez-moi, consommons l'union de deux peuples dont les mœurs et les arts sont déjà communs. » Paroles mémorables — sorte de pacte de famille entre Rome et la Gaule — qui furent gravées sur des tables de bronze, déposées au confluent du Rhône et de la Saône dans le temple d'Auguste, et que le musée lapidaire de Lyon conserve encore, à l'heure actuelle, comme un des monuments les plus précieux de notre histoire.

Fig. 8. — Œnochoé appartenant au trésor de Bernay. (CABINET DES MÉDAILLES.)
(Figure tirée de l'*Orfèvrerie*.)

Le vœu exprimé par l'empereur Claude devait, au surplus, s'accomplir de point en point. En quelques années on voit, d'une extrémité à l'autre, le pays se couvrir de monuments. « Lyon, Autun, Marseille, Bourges, Sens, Bordeaux, deviennent autant de centres intellectuels, où fleu-

rissent les Lettres et les Arts. De tous côtés se dressent des villas bâties, décorées, meublées à la façon de celles d'Italie. Partout le luxe complète le confortable, et les statues s'alignent en bel ordre sous les portiques majestueux. »

Partout, en effet, les vestiges impressionnants de monuments superbes démontrent cette rapide transformation. Les amphithéâtres de Nîmes, de Fréjus, d'Arles, de Narbonne; les arcs de triomphe d'Orange, de Carpentras, de Reims, de Cavaillon; les tombeaux de saint Remi ; les portes triomphales d'Autun et de Trèves; le temple de Livie à Vienne, la Nymphée de Nîmes, son temple de Diane et sa Maison-Carrée; le pont du Gard, les Thermes de l'antique Lutèce, le théâtre d'Orange, le palais Gallien à Bordeaux, montrent ce qu'étaient devenues, sous cette poussée de civilisation, les villes de la vieille Gaule.

Si nous voulons maintenant pénétrer dans des détails plus intimes, les sculptures de Sens, le sarcophage de Clermont, nous révéleront l'élégante parure des dames gallo-romaines, alors que le curieux écrin de Lyon prouvera que, sous le rapport de la coquetterie, nos arrière-grand'mères n'avaient rien à envier aux patriciennes de la métropole. Enfin les mosaïques d'Autun, de Sens et de Reims; les merveilleuses orfèvreries découvertes dans des fouilles heureuses; les trésors de Bernay, de Chaource, de Notre-Dame d'Alençon; le disque en argent connu sous le nom de bouclier de Scipion; la patère en or de Rennes; le délicieux vase d'Alise, font supposer, avec toute apparence de raison, que la décoration intérieure et le mobilier de ce temps n'étaient pas inférieurs à la magnificence extérieure des édifices et à la parure luxueuse des personnes.

Le Christianisme naissant, bien qu'il plaidât la cause du renoncement et de la pauvreté, ne paraît pas avoir sensiblement atténué cet amour du faste et des coûteuses élégances. Les sanctuaires eux-mêmes, Grégoire de Tours

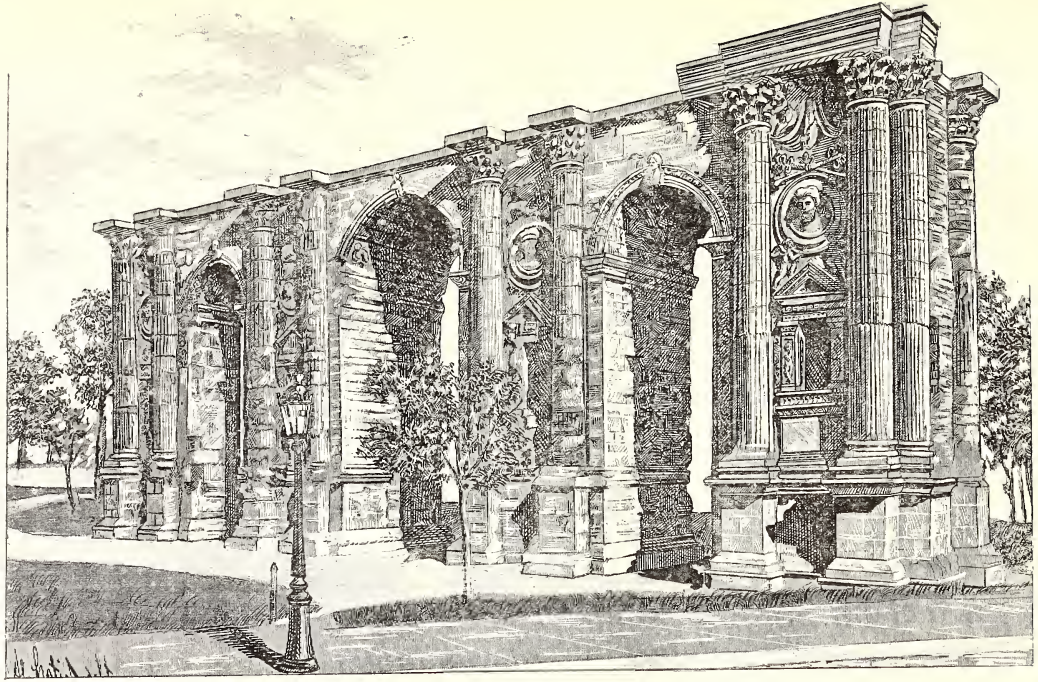


Fig. 9 — La Porte de Mars à Reims.

l'atteste, participèrent à cette recherche de splendeur confortable, qui persista du reste après l'invasion. Vénantius Fortunatus, qui vivait pourtant en des temps bien troublés, nous initie à la vie délicate et raffinée des monastères, qui comptaient des reines au nombre de leurs recluses. Dernier écho des splendeurs gallo-romaines, il décrit des tables d'argent massif sur lesquelles était représentée une vigne en relief, « en sorte qu'on pouvait contempler les grappes en même temps qu'on savourait le jus de raisin ». Avant lui, Sidoine Apollinaire, autre témoin de ces splendeurs, racontant un repas offert par un habitant d'Arles à l'empereur Majorien, avait fait défiler sous nos yeux les esclaves fléchissant sous le poids des pièces d'orfèvrerie, pendant qu'au milieu d'une salle tendue de tapisseries brodées, les convives, nonchalamment étendus sur des lits couverts de pourpre, savouraient dans des coupes d'or les meilleurs vins du pays.

On peut donc, en présence de ces multiples témoignages, répéter avec M. Guizot : « A considérer les choses en général, au VIe siècle, tout en Gaule était Romain. »

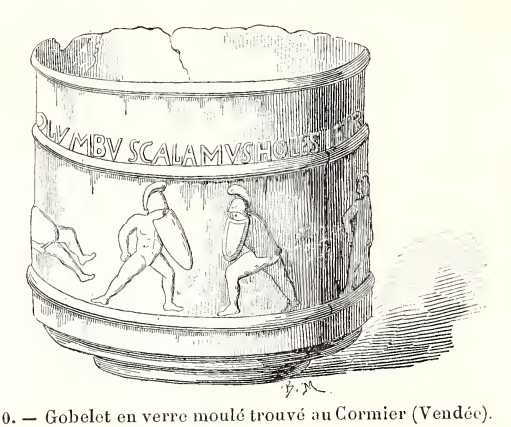


Fig. 10. — Gobelet en verre moulé trouvé au Cormier (Vendée).
(Figure tirée de la *Verrerie*.)

III

LES TEMPS BARBARES. — LES MÉROVINGIENS. — ROME ET BYZANCE. — LES CAROLINGIENS ET LA PREMIÈRE RENAISSANCE.

Après une initiation à la fois si complète et si rapide, dès le début si franchement acceptée par une race à l'esprit ouvert, et qui dès l'abord avait fait sienne la civilisation qu'on lui apportait; après une consécration résultant de quatre siècles de volontaire pratique, il semble que nul événement ne pouvait arrêter un si bel et si généreux essor, et que la culture gallo-romaine, suivant une marche rationnelle et cohérente, allait imprimer à ses productions artistiques un développement régulier et normal.

Il n'en fut rien!

La Gaule envahie, subjuguée, asservie par les Francs et les Burgondes, lutta bien pour défendre cette initiation romaine, qui avait déjà fait jaillir de son sol tant de beaux fruits et de si savoureux. Mais sa résistance ne fut que temporaire. Le Gallo-Romain eut beau se cramponner à ses traditions précieuses; vainement il invoqua le bon sens, la raison, le bon goût : le Barbare victorieux refusa de se laisser persuader. Il ne montra que dédain et mépris pour un peuple qui s'était laissé trop facilement soumettre; et, courbé sous le joug implacable, le vaincu, doutant de lui-même, corrompu par l'exemple, incapable de lutter davantage, se laissa imposer l'art naïf et rudimentaire de l'envahisseur.

Et voilà comment une civilisation, hier encore radieuse, se vit enveloppée par une obscurité progressive ; et comment les arts, qui, en notre pays, approchaient de leur

apogée, se virent contraints de rétrograder jusqu'à leur berceau, jusqu'à cet ornement géométrique, point de départ inéluctable de toutes les manifestations plastiques en leur enfance. Une fois la civilisation gallo-romaine « dévorée par la barbarie franque », il fallut à nos infortunés ancêtres près d'un millier d'années pour parcourir de nouveau les étapes successives qui devaient ramener leur idéal esthétique et leur production au point où les avait trouvés l'invasion germaine.

Tout ne sombra pas, cependant, dans ce lamentable naufrage. Le vainqueur, dédaigneux des arts du vaincu au point de ne songer même pas à se parer de sa dépouille, de mépriser ses bijoux, de répudier ses ornements, ne put se refuser d'utiliser, pour ses propres besoins, quelques-unes de ces qualités que les Gallo-Romains avaient acquises au contact de leurs premiers maîtres. Ils mirent surtout à profit cette remarquable aptitude dans l'art de bâtir, qui avait déjà donné à la Gaule tant d'admirables monuments, et qui, soigneusement transmise de génération en génération, à travers les plus lamentables épreuves, devait faire de nos ancêtres du Moyen Age les premiers constructeurs de leur temps.

Nous savons, toutefois, peu de chose des palais où résidaient les rois francs, et des habitations de leurs leudes. On nous représente ces dernières comme de vastes métairies fortifiées, renfermant dans leurs dépendances tout un village de guerriers, d'esclaves et de serviteurs. Augustin Thierry pense que ces rustiques demeures, mieux appropriées que les habitations des villes au caractère un peu sauvage, aux indépendantes allures de ces chasseurs indomptés, étaient entourées de portiques rappelant l'architecture romaine, et ornées de sculptures ne manquant pas d'une certaine élégance. C'est assurément donner beaucoup d'importance à de simples conjectures. Avec les monuments religieux, nous sommes mieux renseignés.

Le temple antique n'était que l'asile, la demeure des dieux. Le peuple n'y était point admis ; c'est ce qui explique ses dimensions relativement exiguës. Quand, pour obéir aux nécessités du culte nouveau, le clergé catholique se décida d'ouvrir l'église à la masse des fidèles et d'admettre la foule au spectacle des saints mystères, les basiliques

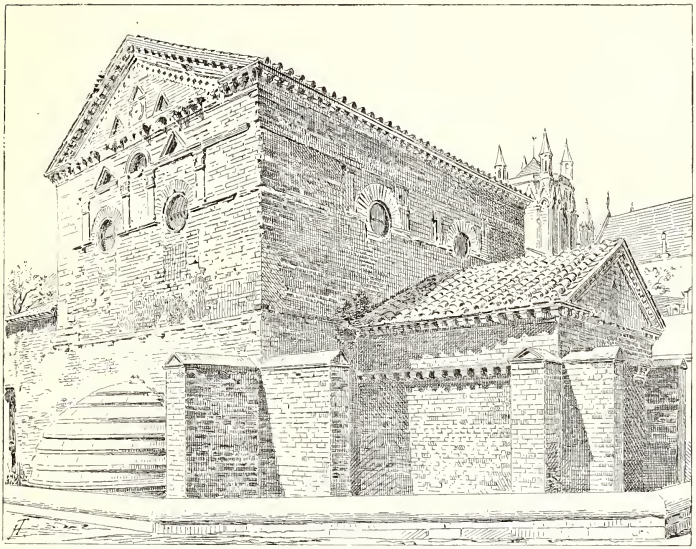


Fig. 11. — Temple Saint-Jean à Poitiers.

civiles, à la fois palais et tribunaux, construites et disposées pour recevoir un grand nombre d'assistants, offrirent le lieu de réunion le mieux distribué pour abriter les adeptes de la religion nouvelle. Le Christianisme, à ses débuts, s'empara donc, chaque fois qu'il le put, des basiliques existantes, et les adapta à ses besoins sans rien changer d'essentiel à leurs aménagements intérieurs, et sans introduire d'autre modification dans leur décoration, que la substitution des emblèmes chrétiens à ceux du paganisme.

Plus tard, quand le Christianisme, reconnu en 313 par Constantin comme religion d'État, eut officiellement acquis le droit d'élever des églises, les premiers architectes chrétiens prirent bien garde de ne modifier en rien les dispositions générales des basiliques ainsi appropriées à une destination nouvelle. Ils eurent grand soin, au contraire, de respecter un plan dont on avait reconnu l'heureuse disposition, de se conformer à des formes auxquelles on était déjà accoutumé, et enfin de réaliser leur construction avec des matériaux qui leur étaient familiers, et dont l'appareillage et l'emploi rentraient dans des habitudes de bâtir devenues traditionnelles. « C'est ainsi qu'ils sauvèrent l'art antique de la ruine et de l'oubli, en gardant ce qui leur était utile, en ajoutant ce qui répondait à leurs besoins nouveaux, et en maintenant les principes de construction consacrés par un usage séculaire. »

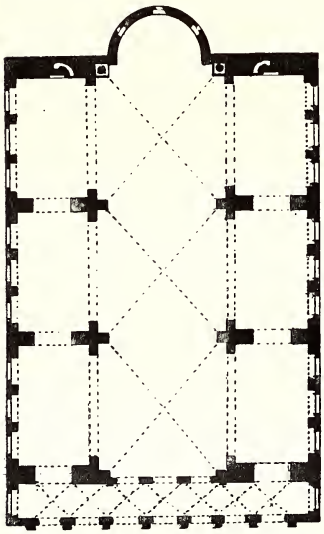


Fig. 12. — Plan de la basilique de Constantin à Rome.

On peut, en effet, en suivant à travers les âges les transformations subies par notre architecture religieuse, démêler facilement la persistance des formes romaines, et reconnaître l'adaptation de formules très anciennes, devenues traditionnelles, à des exigences qui devaient aller en se modifiant sans cesse. Accommodant ces formules suivant les nécessités locales et les matériaux mis à sa disposition, l'architecte respecta les dispositions essentielles du plan primitif, au point qu'on retrouve, non seulement dans nos

grandes églises des périodes romane et gothique, mais jusque dans celles que l'on élève encore de nos jours, les lignes principales et les aménagements intérieurs des plus vieilles basiliques romaines : celles de Constantin, de Sainte-Marie Majeure, de Saint-Paul hors les Murs, etc.

En quoi consistent ces primitifs sanctuaires? En une nef flanquée de deux bas côtés et se terminant par un hémicycle voûté en quart de sphère. Développez cet hémicycle de façon à en former l'abside de nos cathédrales, et coupez la nef par les bras du transept, vous obtiendrez ainsi une disposition architectonique à laquelle l'église chrétienne est demeurée fidèle pendant quinze cents ans.

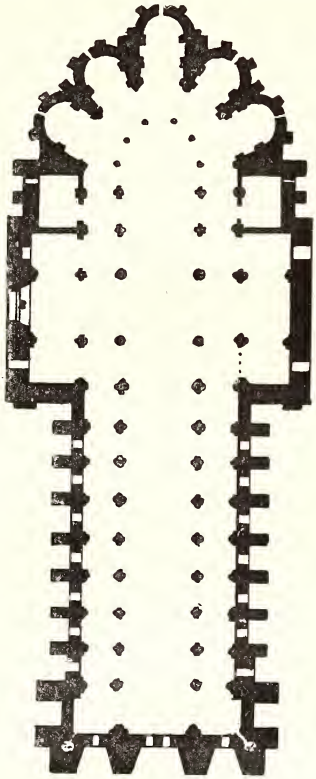


Fig. 13. — Plan de la cathédrale de Reims.

Cette fidélité est, en outre, d'autant plus remarquable, qu'elle ne fut pas sans subir quelques rudes assauts. Et le plus dangereux de tous vint du prestige incontesté de Byzance resplendissante de richesse et de gloire. Pendant cinq cents ans, ce prestige essaya de battre en brèche, chez nous, les traditions du vieux monde romain. Du ve au xie siècle, en effet, Constantinople exerça une sorte de fascination sur les populations occidentales. Et n'était-ce pas naturel? Siège rayonnant de l'Empire; réservoir où allaient s'amonceler les

richesses de l'Orient et de l'Occident; grand foyer d'art où une main-d'œuvre sans rivale se chargeait de répondre aux exigences d'une société au goût déjà corrompu, mais dont l'opulence fastueuse et le raffinement outré dépassaient de cent coudées tout ce qui s'admirait ailleurs, Constantinople devait voir son autorité, son influence, confirmées par les emprunts mêmes que nos premiers princes ne manquèrent pas de lui faire, chaque fois qu'ils voulurent restituer à leurs États un peu de cette civilisation qui s'était brusquement effondrée.

Cette fascination de l'Orient, inaugurée dès l'avènement des rois francs, par les titres et la pourpre dont les détenteurs de la couronne impériale daignaient gratifier les grands chefs barbares, entretenue par l'importation des ivoires sculptés, des coffrets incrustés, des joyaux ornés de pierreries, des étoffes tramées d'or et de soie, que l'Asie excella toujours à tisser, et dont les prêtres et les leudes aimaient à se parer aux grands jours; par l'envoi des livres liturgiques, aux pesantes reliures en métal précieux, enrichis de dévotes images, auxquelles leur origine, plus voisine du berceau du christianisme, semblait donner un redoublement de sainteté; cette fascination devait, quelques siècles plus tard, se traduire, dans le domaine architectonique, par des innovations audacieuses qui — si elles ne se fussent pas heurtées à une inflexible fidélité aux traditions romaines implantées en notre sol — auraient infailliblement bouleversé et transformé le plan et la forme de nos sanctuaires.

Jaloux de s'émanciper de toute tutelle occidentale, les Byzantins avaient de bonne heure renoncé, pour les édifices religieux, à la basilique et à son plan consacré. Ils avaient transformé leurs églises en un assemblage de pièces polygonales, séparées par des jambages de maçonnerie assez épais et par des clôtures assez robustes, pour leur permettre d'asseoir des coupoles sur cette base immuable.

Ces coupoles, dont ils se montraient si fort épris, ne constituaient pas, cependant, une invention de leurs architectes. Les Romains, avant eux, les avaient connues et pratiquées, et le Panthéon aussi bien que les thermes d'Antonin Caracalla en offraient d'admirables modèles. Mais il fallait concilier la construction de ces coupoles avec le plan rectangulaire imposé par le culte chrétien, et cette nécessité amena les architectes byzantins à réaliser une conception singulièrement hardie. Aux colonnes de la basilique latine

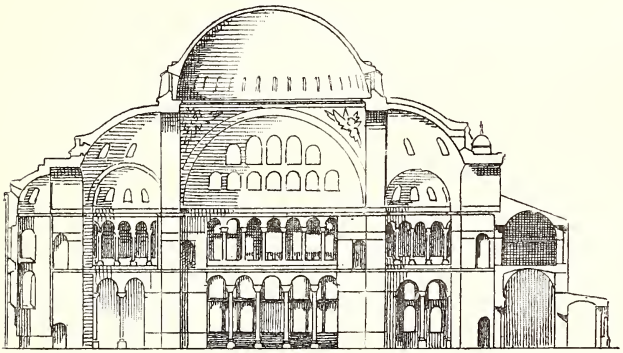


Fig. 14. — Église Sainte-Sophie de Constantinople (coupe).

ils substituèrent de robustes piliers, qu'ils joignirent à leur sommet par de grands arcs, constituant ainsi les quatre côtés ajourés d'un vaste rectangle, dont la coupole allait recouvrir l'intérieur. Puis, pour passer de cette base rectangulaire au plan circulaire de son couronnement, ils eurent recours à des pendentifs appareillés normalement à la courbe, et qui rejetaient sur les quatre piliers la charge énorme de cette coupole hémisphérique.

Lorsque, en 538, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet eurent édifié, par ordre de Justinien, l'église de Sainte-Sophie, demeurée la merveille du genre et l'expression par excellence de l'architecture byzantine, « les basiliques du

type latin, comme le remarque M. Ch. Bayet, devinrent l'exception en Orient, et la coupole fut comme le thème autour duquel on exécuta des variations nombreuses. »

Étant donnés, nous l'avons dit, le prestige et l'influence que Byzance exerçait sur le monde occidental, il ne faut pas s'étonner qu'on ait tenté d'acclimater ce nouveau type en Italie d'abord, et ensuite dans notre vieille Gaule. Empruntant soit le plan carré de Sainte-Sophie, soit la forme en rotonde ou octogonale de l'église des Saints-Serge-et-Bacchus, l'église à coupole passa donc d'Orient en Occident. Saint-Vital de Ravenne, la chapelle du palais de Charlemagne à Aix-la-Chapelle ; en France, la chapelle de Sainte-Croix à Montmajour, l'église de Rieux-Mérinville, celle de Quiquerville, Saint-Front de Périgueux, la cathédrale d'Angoulême, les églises de Cahors, de Solignac, Saint-Ours de Loches et d'autres encore, témoignent qu'à des époques différentes, assez éloignées même, en prenant des routes mal connues et insuffisamment expliquées, la nouvelle conception pénétra dans un certain nombre de nos provinces, où elle paraît avoir exercé sur les esprits une temporaire séduction.

Indépendamment de sa portée historique, cet embolisme singulier offre pour nous un intérêt extrême. Il prouve, en effet, que l'aventureuse hardiesse de cette audacieuse architecture n'était pas supérieure à l'habileté de nos constructeurs, demeurés, malgré l'invasion et ses conséquences déprimantes, maîtres de leur art et capables de se mesurer avec les plus redoutables difficultés.

Cette incursion byzantine ne fut pas, au surplus, perdue pour nos architectes. Nous verrons plus tard que notre architecture religieuse en fit son profit ; mais, en dépit du prestige de Byzance, notre vieille Gaule garda au fond de son cœur une préférence marquée à la culture latine. Le plan de la chère et traditionnelle basilique prévalut, et

« jusqu'au XIe siècle, comme l'écrit Viollet-le-Duc, les établissements religieux, grands centres d'art, ne firent que

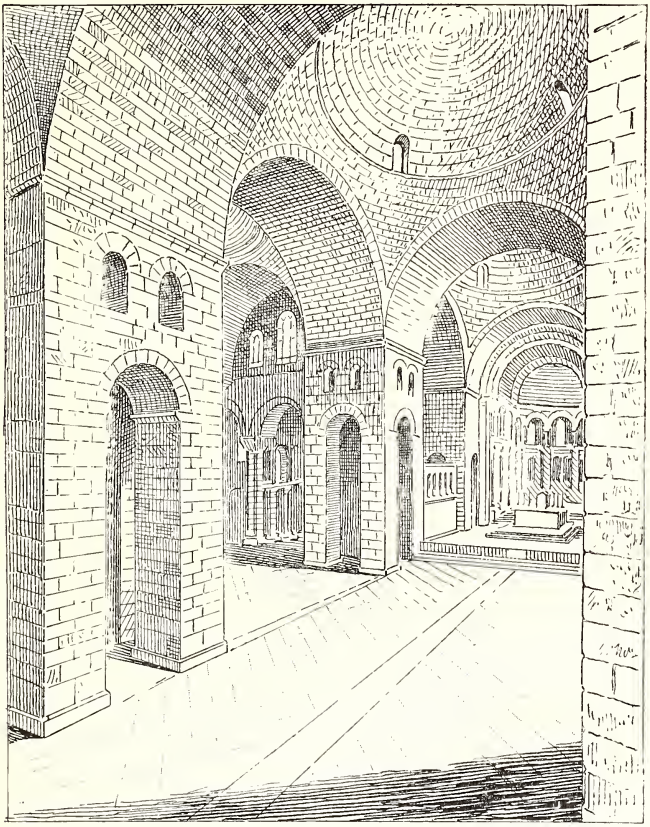


Fig. 15. — Église Saint-Front à Périgueux (vue perspective).

suivre les traditions romaines. » Car ce n'est pas seulement dans l'édification des églises que cette préférence irréductible se révèle, mais aussi dans la construction et la disposition des monastères.

Ainsi que plusieurs historiens l'ont fait judicieusement remarquer, une abbaye, sous la première et la seconde race, n'était guère autre chose que la demeure d'un riche patricien romain, avec les diverses catégories d'ouvriers, de serviteurs et d'esclaves attachés au service du domaine et de son propriétaire. « L'abbé était le maître; les Pères sous ses ordres, comme les affranchis romains, cultivaient les lettres, les sciences et les arts; quant aux frères convers, employés aux travaux de l'atelier ou attachés à la glèbe, ils étaient souvent la propriété personnelle de l'abbé ou les serfs de l'abbaye. » Quoi de surprenant, après cela, que les moines, comme le remarque M. de Caumont, aient emprunté les dispositions principales de leurs maisons conventuelles aux habitations romaines, et que leurs abbayes aient offert la copie des anciennes *villæ,* établies par les antiques conquérants de la Gaule? Quoi d'étonnant aussi que, pendant les premières dynasties au moins, les établissements religieux et les retraites monastiques, conséquents avec eux-mêmes, aient constitué une sorte de conservatoire des traditions latines et de la culture antique?

Ainsi, malgré le dédain qu'ils professaient pour le vaincu, malgré le hautain mépris qu'ils affectaient pour les productions de l'art gallo-romain, les fiers envahisseurs durent subir, dans toutes les manifestations d'art relatives au culte, une influence détestée. Ils empruntèrent aux vaincus jusqu'à leur appareil de construction et leurs revêtements extérieurs. Mais, incapables de produire des formes architectoniques nouvelles et de résoudre les problèmes de stabilité qui forment l'essentiel de l'architecture, ils imposèrent à celle-ci l'ornementation naïve qui faisait le fond de leur système de décoration, et qui seule était en état d'être appréciée par ces cerveaux rudimentaires.

C'est une particularité très curieuse, en effet, que ce brusque et universel retour en arrière. En vain d'infatigables profanateurs ont-ils, depuis un demi-siècle, boule-

versé les cimetières contemporains de l'invasion franque et de la dynastie mérovingienne, et rempli nos musées de plaques, de boucles, d'agrafes, de fibules. En vain des trouvailles heureuses nous ont-elles restitué des joyaux d'un prix inestimable, comme le glaive de Childéric, le trésor de Gourdon, les couronnes de Guarrazar. Nulle trace n'apparaît plus, sur ces précieux ouvrages, de ces bas-reliefs délicats, de ces élégants trophées, de ces aimables guirlandes, ornements classiques quelques années plus tôt, et dont l'art gallo-romain s'était montré si prodigue. Les sarcophages eux-mêmes, qui nous livrent ces joyaux, sont

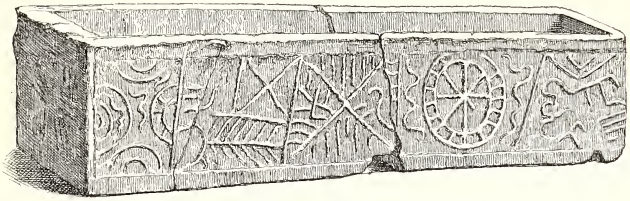


Fig. 16. — Tombeau mérovingien découvert à Paris.
(MUSÉE CARNAVALET.)

destitués de ces représentations emblématiques, de ces chasses funèbres, de ces combats traditionnels, auxquels le Christianisme naissant avait donné une interprétation liturgique. Sur tous ces objets on ne trouve plus, pour tout ornement, que de curieux entrelacs, des raies pointées, des roues, des imbrications, des zigzags, des chevrons, des méandres. Et ce sont ces mêmes éléments décoratifs qui, passant de la parure des personnes à celle des édifices, des tombeaux aux monuments, escaladant l'extrados des arcs, s'incrustant dans les saillies de pierre, se greffant au relief des frises et au fût des colonnes, emboîtant les corbeilles des chapiteaux, accompagneront, jusqu'au XIIe siècle, les lignes principales de l'architecture, marquetant les

façades de leurs combinaisons à la fois ingénieuses et barbares.

Quant aux représentations humaines, à ces belles statues de bronze ou de marbre dont le sol de la vieille Gaule était comme peuplé, elles ont aussi disparu. Ce n'est pas cependant que les Francs fussent iconomaques par atavisme ou par religion; mais l'Église, conservatrice des lettres antiques, se montra peu soucieuse d'encourager un art qui avait servi à glorifier les faux dieux, et ne fut guère plus respectueuse des chefs-d'œuvre de la Statuaire, que les vainqueurs ne pouvaient l'être d'images déifiant leurs ennemis. Aussi ne semble-t-il pas que le grand artiste de ces temps troublés, le doux saint Éloi lui-même, ait jamais songé à faire intervenir la figure humaine dans la composition de ces monuments d'argent et d'or, dans la création de ces joyaux admirables qu'il exécuta pour les principaux sanctuaires du royaume, aussi bien que pour les palais de Clotaire et de Dagobert son fils. Cependant, s'il est vrai que le trône conservé au Cabinet des Médailles soit de lui, on peut, en dépouillant ce siège si remarquable des adjonctions que Suger lui fit subir, admirer sa structure inspirée des formes antiques, et la perfection du travail, qui a longtemps fait réfléchir les savants les plus compétents.

Avec les rois de la seconde race, ce dédain des représentations humaines, cette haine des images prend heureusement fin; et, fait extrêmement remarquable, cette évolution caractéristique coïncide avec un retour marqué non seulement vers la civilisation, mais encore vers la concentration romaine. Cette invincible unité, qui marchait à la suite des armées de Rome et s'était implantée dans les Gaules, avait été détruite en effet par l'invasion germaine, qui, laissant aux populations submergées leurs lois, leurs institutions locales et leur langue, créait partout la diver-

sité. Charlemagne, Germain de mœurs et de façon de vivre, au point, si nous en croyons Éginhard, de demeurer jusqu'à la fin fidèle à l'habit de ses pères, à l'habit des Francs, Charlemagne, en rendant à l'Empire son nom, en essayant de reconstituer l'unité d'administration, en s'efforçant de revenir à la concentration impériale, fut amené non seulement à remettre en honneur les lettres et les sciences antiques, qu'il ne connaissait guère, mais encore à restaurer dans

Fig. 17 à 20. — Bijoux mérovingiens.
(MUSÉE DE SAINT-GERMAIN.)

la mesure du possible les arts gallo-romains, et à présider ainsi à une première « Renaissance ».

« Renaissance » très éclectique, empruntant à Byzance et même à Bagdad ce que Rome ne pouvait plus lui donner, mais demandant à celle-ci des statues et embellissant Aix-la-Chapelle, Nimègue et les autres résidences impériales de colonnes et de chapiteaux antiques, amenés à grands frais. Il fallut toutefois une préparation assez longue pour que, dans le domaine de la Peinture et de la Statuaire, les artistes carolingiens se soient sérieusement essayés aux représentations humaines. Du moins on le peut conclure

de l'inspection des quelques joyaux, vraisemblablement authentiques, remontant à ces temps lointains et parvenus jusqu'à nous.

Ni l'*A de Charlemagne* conservé dans la petite église de Conques, ni la couronne et l'épée du grand empereur, faisant partie aujourd'hui du trésor de Vienne, ni son oratoire, que le trésor de Saint-Denis possédait encore au siècle dernier, et que nous connaissons par une gravure de Guérard, ne témoignent de préoccupations ou d'essais de ce genre. De même pour ses successeurs médiats. Ni la croix dont Charles le Chauve gratifia l'abbaye de Saint-Denis, ni le calice de saint Goslin, s'ils attestent une main-d'œuvre experte, ne diffèrent radicalement des productions de la période précédente; et, dans les monuments d'un ordre plus élevé, comportant des figurations artistiques, — comme certaines reliures enrichies de diptyques d'ivoire, ou encore comme la coupe dite *des Ptolémées,* — les fragments décorés de personnages ou d'attributs bien caractérisés, sont de provenance antique.

Fig. 21. — Calice de saint Goslin.

Mais il est un autre ordre d'ouvrages où la figure humaine apparaît d'une façon curieuse et progressive. Nous voulons parler de ces précieux manuscrits sur vélin pourpré, enrichis par une chrysographie savante de lettres historiées, d'élégants portiques abritant les premières lignes des textes sacrés, et de méandres encadrant les pages. Peu à peu, la figure dessinée cesse d'être enfermée dans le linéament de

la lettre initiale ou capitulaire. Dans la Bible de Théodulfe, dans l'Évangéliaire de Charlemagne, dans celui de Lothaire, comme dans le Sacramentaire de Drogon, évêque de Metz, elle s'en détache pour se réfugier dans la panse ou entre les jambages, et c'est toute une métamorphose qui s'opère. Encore un pas, et nous arrivons à la vignette, au tableau, à la représentation de scènes et de personnages indépendants du texte, à cette Bible magnifique, offerte par le comte Vivien à Charles le Chauve, où l'on admire des épisodes tirés de l'Écriture et de la Vie des saints; au Sacramentaire d'Autun, où les figures en or s'enlèvent sur un fond d'azur.

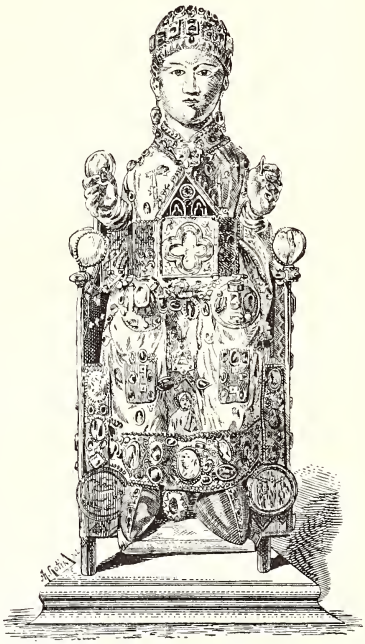


Fig. 22. — Statue en or de sainte Foy.

Les Carolingiens, du reste, n'auront pas cessé de régner, que la Statuaire, elle aussi, aura ressaisi la figure humaine, et cette fois pour ne plus jamais l'abandonner.

En la tenant pour une œuvre de ce temps, la figure de sainte Foy, conservée à Conques, avec sa rigidité grave et symétrique, avec son visage modelé à grands plans, ses cheveux relevés en bourrelet, son regard fixe et ses traits sauvages, constitue un précieux spécimen de ce retour à un art trop longtemps oublié, trop profondément méconnu. Elle nous fournit, en outre, un renseignement d'un prix inestimable sur le mobilier de l'époque, puisque le

remarquable fauteuil d'or sur lequel la figure est assise nous révèle la structure et la décoration de ces trônes splendides, sur lesquels les empereurs d'Occident aimaient à prendre place.

La Vierge de Beaulieu (Corrèze), joyau de moindre prix à tous égards, moins élégant et d'une opulence plus barbare, nous offre également un curieux point de repère. Tout cela cependant demeure encore bien incertain, bien vague. Néanmoins il était utile, je dirai même indispensable d'ouvrir quelques vues sur ces premiers temps trop mal connus, et de pénétrer ainsi les dessous d'une civilisation dont on n'a guère l'habitude de considérer que l'efflorescence. De la sorte, nous pourrons mieux nous rendre compte des influences initiales et persistantes au milieu desquelles l'âme française va se débattre pendant huit cents ans.

Comme l'avait si ingénieusement remarqué notre cher et regretté Benjamin Fillon, la marche des idées et des arts celtiques coïncide chez nous avec la puissance grandissante ou déclinante de la féodalité, et leur triomphe passager sur la culture latine, avec l'amoindrissement de la royauté subalternisée par la noblesse. Par contre, chaque fois que le pouvoir royal s'affermit, que le pays, grâce à lui, retrouve une certaine cohésion, que l'unité tend à prévaloir, les influences antiques reprennent progressivement le dessus, pour reparaître maîtresses et radieuses quand la monarchie, définitivement victorieuse, aura à son tour anéanti la féodalité et domestiqué l'aristocratie.

Le règne si rempli de Charlemagne ne forme guère qu'un épisode, un intermède dans cette lutte séculaire, commencée au lendemain de l'invasion. Après lui, le terrain reconquis va être perdu de nouveau. Il nous était toutefois d'autant moins permis de refuser notre attention à cette tentative sans effet durable, il est vrai, mais qu'on peut considérer cependant comme un premier essai de Renaissance, que le grand mouvement provoqué par le premier empereur

d'Occident est rendu plus remarquable encore par l'intention élevée qui l'anime, et le domine en quelque sorte. Ce retour vers l'art antique n'est pas provoqué, en effet, par un besoin plus raffiné de somptuosité et de pompe. Il prend sa source dans le désir hautement avoué de se servir des modèles qui sont restés de l'Antiquité, pour améliorer la production, permettre de créer des œuvres mieux conçues et de les exécuter avec un goût plus pur. Nous verrons, hélas ! dans les chapitres suivants, que cette tentative généreuse et hardie, dont l'objectif était le relèvement de la culture intellectuelle, n'eut pas les conséquences immédiates sur lesquelles leur auteur était en droit de compter.

Fig. 23. — Couronne de Guarrazar.
(MUSÉE DE CLUNY.)
(Figure empruntée à l'*Orfévrerie*.)

IV

LE STYLE ROMAN

Si le nom de style carolingien ne dit rien à l'esprit, et pour cause, il n'en est pas de même de celui de style roman, qu'on applique à la production artistique de la période suivante. Pour la première fois dans notre histoire, le mot *style* prend une signification précise. Ce nom, fort accrédité aujourd'hui auprès des archéologues et qu'on rencontre sous toutes les plumes, n'est pas cependant très ancien. Il ne paraît pas remonter au delà de 1825, date à laquelle de Caumont le fit prévaloir. Il le tenait lui-même de M. de Gerville, qui le premier avait proposé, à la Société des Antiquaires de Normandie, de désigner ainsi l'architecture postérieure à la domination romaine et antérieure au XIIe siècle.

Ajoutons que la qualification reçut d'abord un froid accueil. Elle parut inutile à nombre d'écrivains et d'archéologues. Quatremère de Quincy affecta de l'ignorer. M. Vitet la dénonça comme une dénomination inexacte, dangereuse même, fâcheusement empruntée par analogie à la littérature. Plus récemment M. Bosc affirmait que ce terme « ne présente à l'esprit rien de fixe, rien de positif, de bien circonscrit, et que c'est une expression vague ». Enfin, même en acceptant qu'il y eut un art roman, on eut encore quelque peine à se mettre d'accord sur les caractères qui le distinguent. Aux yeux de Quicherat, c'est un art purement de transition. « L'architecture romane, écrit-il, est celle qui a cessé d'être romaine, quoiqu'elle tienne encore beaucoup du romain, et qui n'est pas encore gothique, quoiqu'elle ait déjà quelque chose du gothique. » Pour M. Anthime Saint-Paul, au contraire, l'art roman s'est tracé des principes,

créé des méthodes, composé un système d'ornementation, et dès lors il s'est acquis une individualité assez puissante, une autonomie assez incontestable, pour mériter d'être apprécié indépendamment de ses attaches et de ses origines.

Il nous faut reconnaître que cette dernière façon de penser a définitivement prévalu; mais, même en l'adoptant, toutes les difficultés ne se trouvent pas résolues.

Les archéologues sont loin de s'entendre, en effet, sur la façon dont il faut identifier les productions de l'art roman, et sur la classification qu'on doit préférablement adopter. Les uns proposent de les grouper par époques, suivant le temps de leur apparition, et de les qualifier de primaire, secondaire et tertiaire. D'autres, estimant la division par pays plus nette et plus caractéristique, demandent de les répartir en dix écoles régionales, qui sont les écoles auvergnate, bourguignonne, rhénane, provençale, languedocienne, limousine, périgourdine, poitevine, normande et française. Pour nous, si nous avions à choisir, nous n'hésiterions pas à donner la préférence à cette seconde classification; parce qu'au point de vue historique, elle concorde d'une façon plus précise avec l'état d'esprit de cette sombre période, et avec les événements majeurs auxquels l'art roman était appelé à servir de cadre.

Au moment, en effet, où il prend naissance, par suite de l'écroulement de la centralisation carolingienne, la féodalité triomphe, et sa victoire se traduit et s'affirme de suite par le particularisme le plus décidé. Charlemagne meurt en 814, et avant la fin du IXe siècle, vingt-huit provinces ou fragments de province composant son empire avaient été érigés en petits États, dont les anciens gouverneurs sont devenus les souverains à peu près indépendants. Le pays, par suite, se trouve partagé, divisé, morcelé entre un nombre considérable de maîtres soupçonneux, jaloux, défiants et qui, redoutant les compétitions de leurs voisins immédiats ou médiats, rompent tout contact avec eux, bri-

sent toutes relations avec le dehors, et s'isolent. Chaque baron s'enferme dans sa baronnie, chaque seigneur dans son domaine, chaque abbé dans son monastère, chaque évêque dans son diocèse, et prétend ignorer le reste des humains.

De la sorte, l'art de bâtir les monuments, de décorer les demeures, de meubler les logis, de parer les personnes, privé de toutes interventions extérieures, se voit réduit aux pratiques plus spécialement usitées dans la province où il se produit, et à l'emploi presque exclusif des matériaux que le constructeur, le décorateur, l'ouvrier d'art, ont directement sous la main. Aussi, tous les artistes — quoique l'esprit dont ils s'inspirent soit gouverné par des préoccupations communes et supérieures aux combinaisons humaines — se voient forcés de modifier leurs formules, suivant la région où ils opèrent, et de les adapter au génie de leur race, à la douceur ou aux rigueurs du climat, à la configuration de leur pays, et à d'autres suggestions purement locales.

C'est même à cet état de choses, né d'un particularisme outré, que l'art roman doit son originalité principale. Les trois inspirations assez disparates qui s'étaient déjà manifestées à l'époque carolingienne, achèvent de s'amalgamer en lui. La première, dont le sol était encore imprégné, empruntant ses caractères de simplicité et de logique à la civilisation romaine ; la seconde, importée de Byzance et qui était comme une transfusion de la vitalité orientale ; la troisième, inépuisable en ses complications ornementales, et que le conquérant franc avait, nous l'avons dit, imposée au Gaulois vaincu et soumis, — ces trois inspirations, contradictoires en quelque sorte, se fondent en un tout harmonieux, parce que les monuments auxquels leur association donne le jour, sont élevés par des hommes qui obéissent à des influences dont ils ignorent l'origine. Bien mieux, ils se transforment si complètement, en passant par

les mains de ces naïfs traducteurs, qu'en dépit du goût de terroir dont chaque province gratifie ses productions, cette multitude d'efforts isolés aboutira à l'éclosion d'un art nouveau, présentant des caractères généraux fort distincts. Et cet art, qui n'est ni l'art romain, ni l'art de Byzance, ni le celtique, quoiqu'il procède de cette triple origine, donnera naissance à une floraison artistique si robuste,

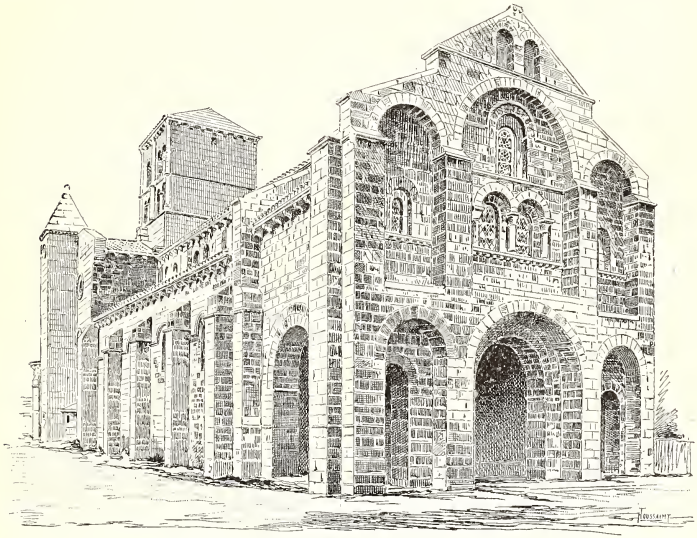


Fig. 24. — Église romane à Châtel-Montagne (Allier).

si vivace, qu'à son tour elle rayonnera au dehors, jusque sur les pays qui lui auront fourni son inspiration, ses rudiments et ses règles.

Examinons donc avec attention les particularités qui, dans l'ensemble de ses productions, caractérisent le nouveau Style.

En premier lieu, il nous faut constater que, par leur aspect général, les monuments élevés par les architectes

romans répondent admirablement à l'idée que nous nous faisons de l'époque anxieuse et troublée où ils virent le jour. C'est, en effet, au lendemain de l'an mille et de ses décevantes terreurs, qu'ils jaillirent partout du sol. Le moine Raoul Glaber rapporte qu'à ce moment, dans toute la Chrétienté, on se mit à l'œuvre avec un enthousiasme incomparable. Et partout l'architecte gratifia ses édifices d'une puissance un peu massive, se traduisant — aussi bien dans la simple maison que dans le palais, le château ou l'église — par une prédominance bien marquée des pleins sur les vides, et exprimant ainsi d'une façon évidente le sentiment de la sécurité reconquise. Il semble, en effet, que, débarrassé désormais des angoisses d'une fin prochaine, on veuille construire pour l'éternité. La stabilité si frappante des édifices, même les plus élevés, leur assiette robuste, leur masse qui semble se cramponner au sol, la profusion et la puissance de leurs points d'appui, qui les ont fait qualifier par un juge trop sévère de constructions « étroites, encombrées par des piliers massifs, sans espace, tristes et grossières d'aspect », toutes ces conditions paraissent, en effet, bien propres à leur assurer une durée infinie. Et, du reste, il faut bien reconnaître que le calcul était juste, puisqu'il n'a pas été déçu. La plupart des constructions romanes, qui n'ont point été anéanties par quelque cataclysme, ou volontairement détruites par la main des hommes, se sont transmises presque intactes jusqu'à nous.

Comment ce caractère moral si impressionnant fut-il imprimé par les architectes du XIe siècle à leurs œuvres principales ? C'est ce qu'il est assez facile de s'expliquer, en étudiant ces œuvres avec quelque réflexion. Une des particularités distinctives des constructions romanes, et qui influe beaucoup sur l'impression qu'on ressent à les contempler, c'est l'usage constant de la voûte cylindrique dite *voûte en berceau*. On a écrit que l'emploi de cette voûte pour la couverture des églises fut imposé aux archi-

tectes de ce temps, par la crainte des incendies singulièrement facilités par la combustibilité des charpentes recouvrant les basiliques primitives. A la suite des invasions normandes, cette crainte serait devenue une véritable obsession. Soit pour cette raison, soit pour tout autre motif, à partir du XIe siècle la *voûte en berceau* devient, en effet, d'une application générale; et, avec elle, on recourt à l'emploi des arcs en plein cintre et des *voûtes d'arête*, formées par la pénétration de deux voûtes cylindriques se coupant sous un angle variable.

Cette première modification dans l'art de bâtir devait en entraîner nombre d'autres. L'art gréco-romain avait adopté, comme base de son architecture, la colonne et ses dépendances, c'est-à-dire l'entablement composé de l'architrave, de la frise et de la corniche traditionnelle, dont les proportions, les rapports et les combinaisons étant avant tout une affaire de tact et de mesure, se trouvèrent assez rapidement réglées par le calcul et par le goût. L'architecture romane ayant, au contraire, adopté l'arc et la voûte comme membres essentiels de ses constructions, se vit forcée de répudier la colonne et de lui substituer, comme avaient fait les architectes de Sainte-Sophie, des masses portantes mieux en rapport avec le poids qu'elles avaient à soutenir, et avec les poussées qu'il leur fallait combattre. Et comme ce poids et ces poussées variaient d'un édifice à l'autre, elle se trouva, pour obéir à des nécessités très diverses, assujettie à une foule de variations, découlant de la nature du plan adopté, des ressources locales, des difficultés techniques et du degré d'habileté des exécutants.

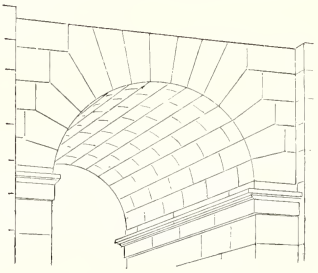


Fig. 25. — Voûte en berceau.

De cette façon, la répudiation de modules désormais dépourvus de toute raison d'être, fut suivie par l'adoption de règles plus larges, élastiques en quelque sorte, relevant exclusivement des convenances et de la destination. Ce ne fut plus la proportion qui commanda, ce fut la dimension. Quant à la colonne si vivement répudiée, elle ne devait plus figurer dans l'ordonnance générale qu'à titre d'ornement. Et même plus tard, lorsqu'elle reprendra place parmi les soutiens de la voûte, au lieu d'être, comme dans les *ordres* grecs, l'élément primordial d'une combinaison architectonique, elle ne sera plus qu'un auxiliaire fortuit, dont la hauteur et le diamètre, bien loin de servir de module aux autres membres de l'architecture, varieront, au contraire, suivant les nécessités de la construction et les velléités du constructeur.

Ce n'est point tout. Sans renoncer au plan traditionnel de la basilique latine, demeurée chère à notre race, l'architecte roman fut amené à modifier ce plan et à le compléter. Il donna au transept un développement assez ample, de manière à en former des bras de croix. Il adjoignit ensuite un déambulatoire à l'abside. Pour contrebuter la poussée de celle-ci, il en ferma les ouvertures par des absidioles voûtées en quart de sphère; et pour fortifier ses masses portantes, il les gratifia de ces contreforts primitifs qu'on a appelés depuis *bandes lombardes*. Enfin, s'appropriant la principale innovation de l'architecture byzantine, il couronna le point de croisement des transepts et de la nef par une coupole sur pendentifs; et voilà comment, d'un mélange de styles fort différents, imposé par des nécessités de lieux, de convenance et de temps, naquit une architecture nouvelle et suffisamment originale

Si de la construction nous passons à la décoration, nous ne trouverons pas moins de particularités intéressantes à noter, et c'est ici qu'intervient le troisième des

éléments destinés à composer l'amalgame final. La multiplicité des corbeaux ou modillons ornés de têtes, de fleurons ou de feuilles; l'abondance des moulures encadrant les baies, accompagnant la courbe des arcs et couvertes elles-mêmes de chevrons, de frettes, de perles, de damiers,

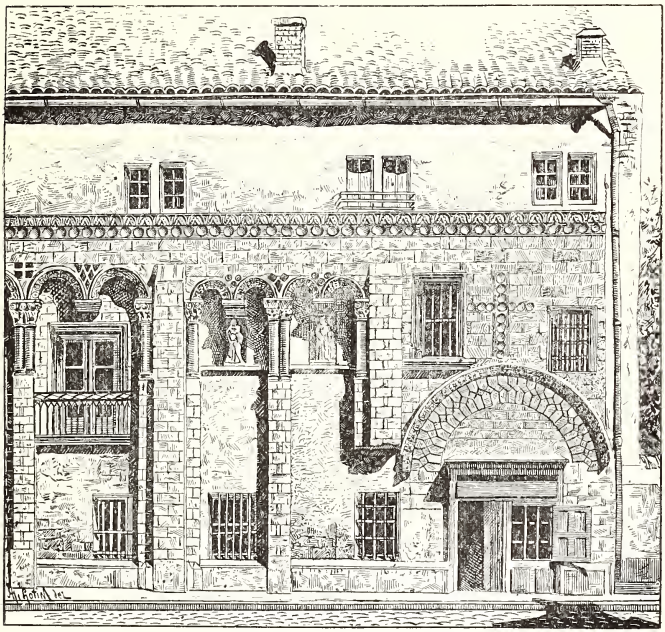


Fig. 26. — La Manécanterie à Lyon.

d'étoiles, de rinceaux, d'oves, de besans, de billettes; l'adoption générale du chapiteau cubique; l'emploi de colonnes aux fûts coniques, ou octangulaires, annelés, brisés, entrelacés, noués et habillés d'imbrications, de méandres, de chevrons, d'une variété singulière; toute cette complication ornementale, décoration foncièrement barbare, dénoncent suffisamment l'intervention des influences

celtiques ou franques, demeurées si chères au monde féodal.

Seulement — et c'est précisément là ce qui les distingue — ces enchevêtrements de méandres, de rinceaux, de feuillages enroulés, commencent à emprunter à la flore locale ses formes variées à l'infini, que l'esprit simpliste du sculpteur interprète d'une façon synthétique. Et toute cette ornementation touffue, surchargée, tout ce fouillis se complique de personnages et d'animaux singuliers, extravagants, fantastiques, comme à Saint-Pierre de Moissac, à Notre-Dame la Grande de Poitiers et à Saint-Germain des Prés. « Figures bizares et monstrueuses, » suivant l'expression de saint Bernard, qui répudiait ces représentations comme n'ayant rien de chrétien, et dont la sévère prohibition distingua, pendant deux siècles, les constructions religieuses élevées sous la règle austère de Cîteaux, des riches abbayes soumises à la règle de Cluny, plus conforme à l'esprit et au génie de notre race.

L'apparition de ces personnages et de ces animaux fabuleux dans la décoration des édifices romans, est d'autant plus intéressante à constater, qu'elle marque le réveil, si l'on peut dire ainsi, de notre Statuaire monumentale. Ce réveil n'eut point lieu en même temps ni d'une façon identique, sur tous les points du territoire. Dans celles de nos provinces où la culture gallo-romaine avait poussé de profondes racines, en Provence, sur les rives du Rhône, en Bourgogne, en Champagne, dans le comté de Toulouse, on vit presque de suite des écoles brillantes se former. Sur les bords du Rhin, en Artois, en Picardie, en Flandre, dans toutes les régions, au contraire, qui se rapprochent de la Germanie, c'est l'ornementation riche en combinaisons géométriques qui persiste, jusqu'au jour où le pouvoir royal, étendant son domaine, parviendra à confondre ces éléments, et à les unifier. — Encore faut-il remarquer que les provinces imprégnées des vieilles tradi-

tions romaines sont demeurées jusqu'à nos jours en possession d'écoles de sculpture supérieures et remarquées.

Mais, soit qu'il fasse intervenir dans son ornementation la figure humaine, soit qu'il se borne à broder les piliers et les chapiteaux, les archivoltes de ses courbes, les encadrements et les frises, d'ornements géométriques variés à l'infini, ou d'une efflorescence de végétations fouillées à

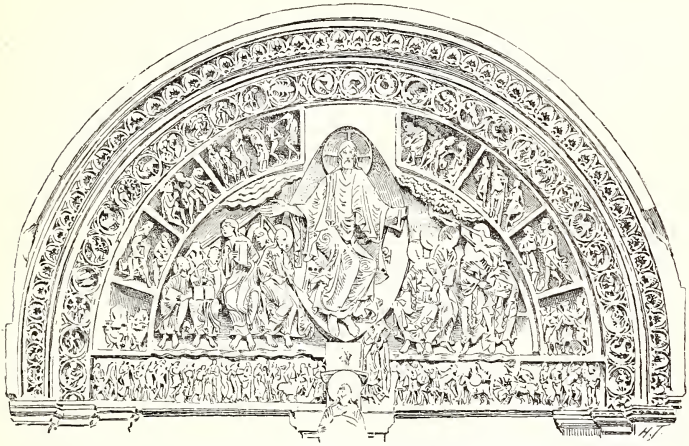


Fig. 27. — Tympan de l'église de la Madeleine, à Vezelay

l'excès, le sculpteur fait toujours preuve d'une extraordinaire fécondité d'invention. Le constructeur se borne à lui livrer les principales surfaces de son édifice, et sur toutes les saillies qu'on lui abandonne, sa verve s'en donne à cœur joie. Son œuvre personnelle s'épanouit sur les extrados des arcades, dans la corbeille des chapiteaux; elle court le long des murs, se fixe au sommet des modillons, historiant partout, de ses rinceaux ou de ses imbrications, les profils et les moulures.

La figure humaine, qu'il associe à cette ornementation

abondante parfois au point de sembler prolixe, est bien loin, hélas! de rappeler les délicieuses statues gallo-romaines, dont l'aimable élégance approchait de la perfection classique. Non seulement elle est incorrecte, mais souvent elle se montre grotesque, contrefaite et difforme. En outre, elle demeure toujours symbolique, c'est-à-dire dépourvue de ressemblance et de vie. Là encore les influences contradictoires se font jour. Soit que l'artiste obéisse aux injonctions de la tradition orientale; soit qu'au contraire, regardant autour de lui, il cherche à s'inspirer des spectacles qui l'entourent, son œuvre reflète des préoccupations très distinctes et d'autant plus évidentes, que souvent elles apparaissent côte à côte et, comme à Vézelay, se trouvent mélangées dans un même tableau.

Dans le premier cas, la longueur démesurée des personnages, la petitesse excessive de la tête, le vestiaire des figures drapées à l'antique, dans des étoffes aux plis calamistrés et parallèles, dénoncent l'influence des icones byzantines. Dans le second, au contraire, des bustes trop longs, greffés de membres trop courts et surmontés de têtes énormes, laissent par trop soupçonner un art à ses débuts, encore ignorant des proportions et dépourvu de règles. Mais, malgré sa barbarie relative, cette Statuaire en son enfance ne laisse pas que d'intéresser. Sa naïveté un peu brutale, farouche même, anime et dramatise les scènes qu'on la charge d'interpréter; et si elle est obligée, par des programmes étroits, de hiérarchiser le ciel et la terre et de respecter l'ordonnance sacrée des pieuses légendes, encore mêle-t-elle souvent le profane au sacré, et ne se fait-elle point faute d'associer aux versets les plus édifiants des livres saints, les anecdotes les plus naturalistes.

Faut-il ajouter que l'étude de la décoration peinte ne présente pas moins d'intérêt que l'œuvre du sculpteur? Grâce à une polychromie savante, quoique un peu brutale,

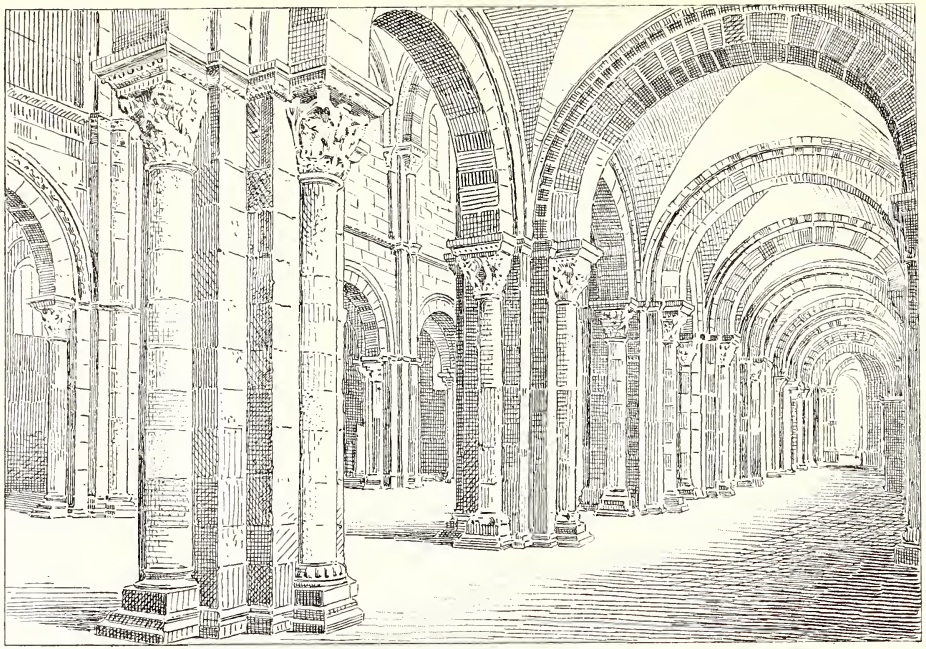


Fig. 28. — Intérieur de l'église de la Madeleine, à Vézelay.

l'intérieur des églises, des abbayes, des châteaux, des demeures seigneuriales, offre au libre pinceau du peintre un champ encore plus vaste que celui réservé à l'art du statuaire. Dans un passage trop peu cité de sa *Schedula* si précieuse, le moine-prêtre Théophile a pris soin de nous décrire ces somptueuses et délicates décorations. Il nous montre les plafonds et les murs parsemés d'ouvrages divers, déroulant aux regards une représentation du paradis sillonné par les immatérielles légions des saints, que distinguent leurs couronnes célestes, et de son éternel printemps, diapré de fleurs. « L'œil, ajoute-t-il, ne sait d'abord où se fixer. S'il s'élève vers les voûtes, elles chatoient comme des draperies; s'il considère les murailles, c'est un portrait du ciel; s'il contemple la lumière abondante qui descend des fenêtres, il admire l'inestimable éclat des verrières et l'incomparable variété de leurs riches couleurs. »

Mais le devoir du peintre ne se borne pas uniquement à charmer les yeux, il lui faut encore édifier les âmes. Par la représentation de la passion de Notre-Seigneur il pénétrera le pécheur de componction. En rapprochant les supplices infligés aux martyrs, des récompenses qui leur sont réservées dans l'éternité, il le ramènera à la pratique d'une vie plus dévote. La comparaison entre les joies du ciel et les tourments de l'enfer remplira le cœur du spectateur d'espoir pour ses bonnes actions, et de terreur au souvenir de ses fautes. Telles sont, du moins, les intentions de ceux qui guident le pinceau de l'artiste, et lui indiquent les sujets qu'il doit représenter. Sa main-d'œuvre inexpérimentée, son exécution enfantine, sont loin, toutefois, de répondre à la grandeur de cette pieuse conception et aux beautés du programme qu'on lui trace.

Heureusement que les fidèles appelés à juger son travail suppléent par leur débordante imagination aux lacunes de son œuvre. La bonne volonté est telle, que pour ces cerveaux primitifs, fertiles en illusions, un trait serpentant indique

un fleuve profond; que pour eux l'arbre devient forêt; que deux colonnes figurent un palais, trois soldats une armée. « Les nuages, les arbres, les rochers, les bâtiments, ne dénotent pas la moindre idée d'imitation. Ce sont, en quelque sorte, des explications graphiques, ajoutées aux groupes de figures pour l'intelligence des compositions. » Il faut croire

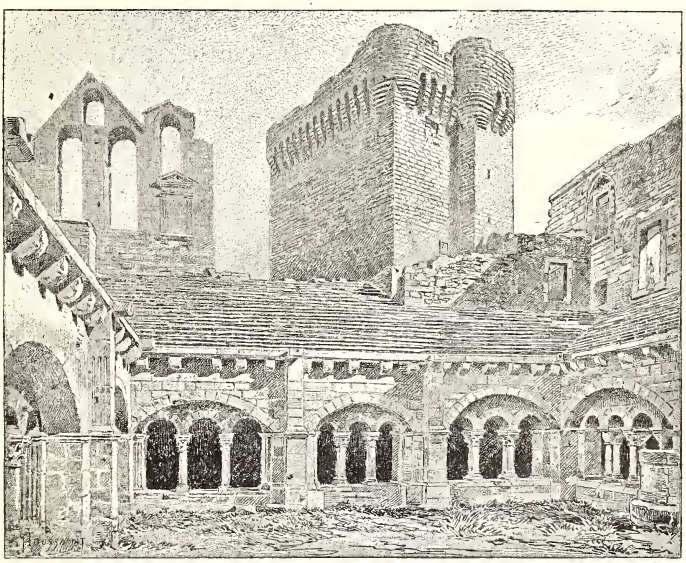


Fig. 29. — Cloître roman à Montmajour.

cependant que, malgré leurs imperfections et cette expression trop sommaire, ces peintures exerçaient sur les fidèles une sorte de fascination, puisque saint Bernard ne découvre pas moins de huit péchés, dans l'excessif intérêt que laïques et clercs témoignaient de son temps à ces représentations picturales.

Il n'était pas plus indulgent, du reste, pour les manuscrits historiés, dont le cercle s'était élargi, — les canonistes et

les commentateurs se trouvant partager, désormais, ce privilège antérieurement réservé aux Pères, aux Évangélistes et à la Bible. — Ajoutons que les miniatures, devenues indépendantes du texte, quoique d'un travail plus précieux que les peintures murales et possédant un éclat supérieur, se ressentent de la même inexpérience et des mêmes hésitations. Là encore, les tendances naturalistes se font jour. Le peintre, ne trouvant plus dans la tradition les éléments nécessaires pour remplir un cadre qui tend à devenir de plus en plus vaste, est amené à s'inspirer des spectacles qui l'entourent, et à copier les objets qu'il a sous les yeux. Mais sa copie n'est guère plus fidèle, et les mêmes incertitudes se reflètent dans d'analogues difformités.

Ces imperfections, toutefois, au point de vue de l'histoire, ont une importance fort grande. Non seulement elles accentuent le caractère général du Style roman, en donnant à ses productions une saveur particulière, mais elles marquent clairement le fossé, l'abîme, qui séparent l'art nouveau de ses prédécesseurs. Elles permettent ainsi de constater sa force, sa vitalité, sa puissance d'expansion, car il opère une sorte de mainmise sur toutes les manifestations de l'activité civile et religieuse. Si les très nombreuses églises romanes qui sont demeurées debout, attestent l'habileté, comme constructeurs, et la fécondité des architectes du XIe et du XIIe siècle, les donjons formidables qui datent du même temps, les murailles énormes des châteaux, leurs vastes salles d'honneur et jusqu'aux manoirs des villes et aux habitations bourgeoises, ne témoignent pas moins en leur faveur. Partout ils surent adapter à tous les problèmes qu'ils avaient à résoudre, des règles qu'ils avaient choisies et qu'ils s'étaient librement données; et ils le firent, il faut bien le reconnaître, avec un rare bonheur. Partout, aujourd'hui encore, leurs ouvrages se reconnaissent au premier coup d'œil; et si, éminemment remarquables dans leur en-

semble, ils montrent dans le détail quelques imperfections, c'est que l'esprit encore fermé de leurs contemporains ne réclamait pas davantage.

Le mobilier présenta-t-il un caractère aussi personnel et des traits aussi fermement écrits? Nous serions bien embarrassés pour le dire avec une apparence de certitude. Quelques châsses conservées dans nos églises, quelques meubles figurés dans de sommaires bas-reliefs et dans un petit nombre de miniatures, ne nous fournissent que des indications incomplètes. Toute affirmation précise serait donc téméraire. Il est croyable toutefois que, dissimulé sous l'abondance des étoffes, sous la lourde parure des tissus importés, le mobilier garda les formes essentielles et rudimentaires que le charpentier lui avait primitivement assignées. Le fait, s'il était prouvé, mériterait d'être retenu, car la période suivante, en subordonnant tous les arts au plus important d'entre eux, à l'architecture, va faire entrer l'ameublement dans des voies curieuses et nouvelles.

Fig. 30. — Chapiteau roman à Saint-Germain des Prés.

V

LE STYLE OGIVAL OU GOTHIQUE

Si le nom de *style roman,* ainsi que nous l'avons constaté au précédent chapitre, est loin de satisfaire tous les archéologues, et laisse à désirer au triple point de vue de l'étymologie, de l'origine et de la précision, les noms de *style ogival* ou de *style gothique,* attribués presque indifféremment à la floraison artistique qui s'étend des premières années du XIIIe siècle à la fin du XVe, ne sont ni l'un ni l'autre beaucoup plus exacts, ni d'une formation beaucoup plus rationnelle.

Quatremère de Quincy consacre — assez inutilement du reste — une longue et compendieuse dissertation à démontrer que le nom d'architecture gothique « n'est fondé sur aucune raison plausible ». Les Goths, à son avis, ne peuvent revendiquer aucune part dans la conception de cet art superbe, et n'ont rien à démêler avec son prodigieux épanouissement. C'est un point, du reste, sur lequel depuis un siècle au moins les archéologues se sont mis d'accord. Quatremère rappelle encore qu'à Naples et en Sicile, cette architecture est qualifiée de *structure française* ou *normande.* Il aurait pu également rappeler, avant M. Berty, que les maîtres de la Renaissance, et Philibert de Lorme le premier, ne la nommaient pas autrement qu'*architecture française;* ou, devançant M. Gonse, il aurait pu ajouter que les Allemands, au Moyen Age, la désignaient sous la qualification d'*opus francigenum.* Enfin il lui aurait suffi de feuilleter l'*Encyclopédie,* pour constater que le nom d'architecture française, appliqué aux édifices qualifiés aujourd'hui ogivaux ou gothiques, s'était conservé jusqu'au XVIIIe siècle dans le langage de nos constructeurs.

Le nom de *style gothique* étant reconnu défectueux, celui de *style ogival* doit-il être jugé meilleur? Il avait assurément sa raison d'être, quand on considérait l'arc aigu, dit *arc ogif,* ou simplement *ogive,* comme le signe caractéristique de l'architecture qui nous occupe, et lorsqu'on prétendait, assez imprudemment, que les nervures croisées des voûtes — grande innovation de l'art nouveau — étaient la résultante, ou, pour employer les termes mêmes de certains archéologues, « les effets naturels de l'arc aigu ». Mieux renseigné, il fallut bien reconnaître que les architectes du XIIIe siècle n'eurent pas à inventer cet arc, puisqu'on le retrouve dans la plupart des architectures antérieures, et qu'il n'est pas caractéristique de l'art gothique, puisqu'on le découvre à Saint-Front de Périgueux, à Saint-Pierre d'Angoulême, à Arles, à Moissac, à Notre-Dame du Puy, c'est-à-dire dans un nombre considérable d'édifices appartenant au style byzantin ou au style roman.

Par contre, il n'en va pas de même pour les « nervures croisées » des voûtes, qui, dans les édifices du XIIIe au XVe siècle, forment, suivant l'expression même de Quatremère, « l'ossature de la construction ». C'est là, en effet, qu'est l'innovation capitale; car l'application de la voûte appareillée sur nervures entre-croisées, en ramenant toute la charge de la maçonnerie sur un petit nombre de points d'appui peu encombrants, permit de donner normalement et rationnellement, aux édifices religieux, ce prodigieux élancement vers lequel on aspirait alors, et qui avait été, du reste, réalisé dans certaines églises romanes, à Cluny par exemple, mais au prix de réels dangers et en faisant preuve d'une audace presque téméraire.

Une fois qu'on eut donné à cette disposition architectonique toute sa force de résistance, autrement dit quand l'architecte, ayant appareillé ses voûtes fragmentées ou *voûtines,* en leur imprimant une forme bombée, eut ramené ainsi toute la charge sur l'ossature, et concentré sur les

quatre supports de celle-ci toute la poussée oblique; lorsque, pour contre-balancer cette poussée, il eut contrebuté ses colonnes d'angle à l'aide de contreforts, tout le reste suivit. Non seulement on put, grâce à ce système d'étais extérieurs, monter sans crainte la construction à des hauteurs vertigineuses; mais, de même que la voûte en berceau avait généralisé, dans le *style roman,* l'emploi des arcs en plein cintre, de même, par un besoin naturel d'harmonie, l'emploi des nervures fit donner, pour couronner toutes les ouvertures, la préférence à l'arc aigu.

Dans les constructions de l'époque précédente, les murs extérieurs, devant résister à la poussée des voûtes, étaient tenus de présenter une épaisseur considérable, et, pour ne pas diminuer leur force, les baies étaient réduites au minimum d'étendue. Avec la disposition nouvelle, les murs n'ayant plus aucune fonction portante, ne formant plus qu'un remplissage, on put les crever et les éventrer sans que la statique générale de l'édifice eût à en souffrir. On les remplaça donc par de gigantesques fenestrages, qui transformèrent, dans les églises, l'aspect intérieur des nefs et, dans les palais et châteaux, celui des salles d'honneur.

Cette transformation — cela va sans dire — ne s'opéra pas instantanément. L'art est comme la nature. Il procède rarement par des soubresauts. Sa marche, même lorsqu'elle est rapide, est toujours calme et sûre. Il fallut un siècle de recherches, de tâtonnements, d'expériences, pour que l'architecte, définitivement maître de formules à la fois simples et savantes, établies sur un plan clair et harmonieux, capables d'assurer une structure logique et inébranlable, se trouvât définitivement en état de résoudre rationnellement les plus ardus problèmes, et de plier son système à toutes les combinaisons imaginables. C'est alors seulement qu'il put donner libre cours à la fraîcheur de ses inspirations, à la noble assurance de son goût, et réaliser, sans effort apparent, les fantaisies ailées scientifiquement improvisées

par son génie. Et voilà comment tout un art nouveau se dégagea des applications antérieures, créé par une verve ju-

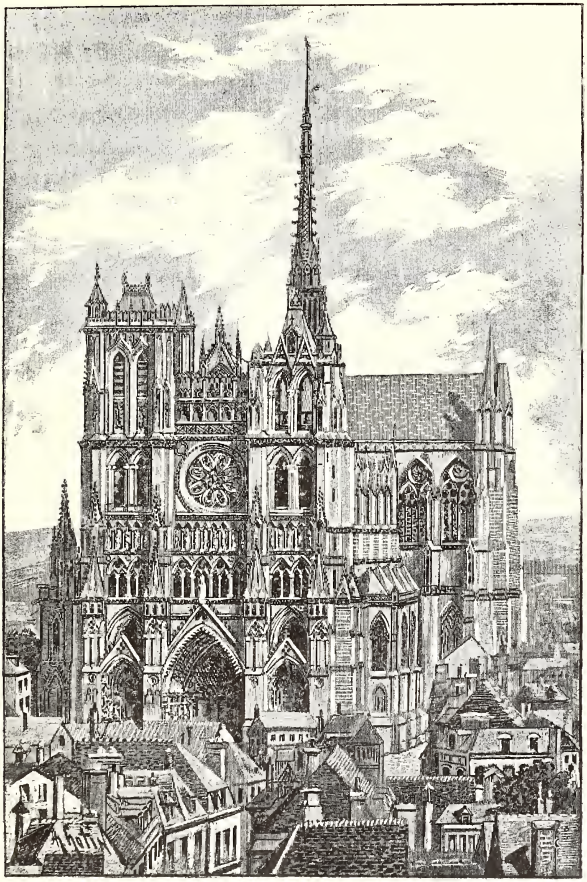


Fig. 32. — Cathédrale d'Amiens.

vénile, audacieuse ; art complet, personnel, original et, dans ses manifestations les plus diverses, d'une parfaite unité.

Sous l'inspiration de cet art, les supports s'amincissent, les courbes s'allègent, les profils s'affinent, et les organes nouveaux, nécessités par une statique nouvelle, se transforment eux-mêmes en de curieux ornements. Les contreforts s'arrondissent en arcs sveltes et légers, qui donnent aux absides un aspect imprévu d'inoubliable élégance. Ces étais de pierre ne se contentent pas de paraître gracieux, ils se font riches. Ils se couvrent de dais, de niches, de statues portées sur des consoles; leurs contreforts s'amortissent en pinacles fleuronnés, hérissés de végétations luxuriantes. Les flèches, les clochers qui dominent orgueilleusement les campagnes d'alentour, animant, suivant la juste observation de Chateaubriand, le paysage, fût-il nu, triste et désert, découpent sur le ciel leurs masses ajourées, dentelées, et poussent leurs aiguilles hardies jusque dans les nuages. Les fenêtres, occupant désormais toute l'étendue des travées, garnissent leurs claires-voies de formettes, aux meneaux moulurés et tressés en dessins de guipure. Au-dessus des portails, les roses épanouissent leurs éblouissantes floraisons; tandis qu'à l'intérieur, la nef, le transept et le chœur, débarassés de points d'appui encombrants, clairs et dégagés, permettent à l'œil de fouiller les plans les plus lointains, et de s'égarer en des profondeurs mystérieuses. A moins qu'il ne préfère s'élancer, en une envolée radieuse, jusqu'aux voûtes suspendues à une vertigineuse hauteur, et dont l'impressionnante élévation est rendue plus sensible encore par l'amincissement voulu, prémédité, d'une futaie de colonnes qui, jaillissant directement du sol, se précipitent vers l'infini, sans que rien les arrête.

De pareilles conceptions n'atteignent à leur sublime beauté que si le constructeur est secondé, servi, aidé dans sa tâche par tous les autres artistes; — c'est ce qui arrive dans le présent cas. — L'architecture n'est pas seule à créer des merveilles. La sculpture ornementale, d'une exécution à la fois nerveuse et fine, puissante et souple, grasse

et ressentie, empruntant ses éléments à la flore qui l'entoure, s'étend en frises, se déroule en cordons, en rinceaux d'une richesse infinie. La Statuaire, qui désormais a compris la forme humaine, qui contemple avec respect la nature et l'interprète avec émotion, ne prodigue plus sur les murs ses figures déformées, monstrueuses, hiératiques et figées. Son faire est progressivement devenu large, simple, insai-

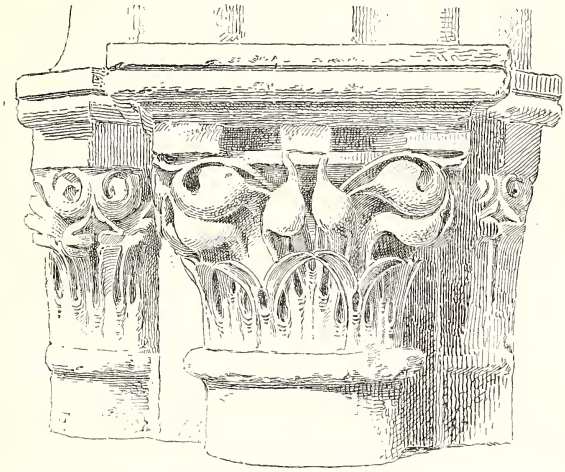


Fig. 32. — Chapiteaux de la cathédrale de Laon.

sissable comme aux grandes époques. Ses moyens se font sobres, tout détail inutile est impitoyablement sacrifié. Son exécution à la fois habile et sincère, restituant au corps humain ses proportions normales, imprime aux traits du visage une beauté nouvelle, image de l'idéale pureté.

Dans tous les autres arts, des progrès identiques se révèlent et s'affirment. — En même temps que la taille savante et l'ingénieux appareil des pierres, le jointoiement expert des assises et l'appropriation raisonnée des matériaux permettent au constructeur de réaliser ses concep-

tions audacieuses, que le sculpteur brode ensuite de végétations délicates; l'orfèvre réalise des merveilles de richesse, d'élégance, de splendeur; l'émailleur marie, sur le métal, les éclatantes couleurs de sa magique palette; le menuisier trouve, pour ses meubles, une nouvelle structure, résultant de l'emploi du bois fragmenté ; et d'immenses verrières, tamisant en des ondes vibrantes l'éclat « gemmé » de la lumière, complètent dignement ce bel et majestueux ensemble. Ainsi tous les arts concourent à la décoration de ces « grands livres de pierre », et justifient cette phrase un peu étrange et singulièrement profane de l'auteur du *Génie du christianisme :* « Au XIIIe siècle, la religion chrétienne, après avoir lutté contre mille obstacles, ramena en triomphe le chœur des Muses sur la terre. »

Ce qui rend ce concours de bonnes volontés, d'habileté, d'expérience, encore plus efficace; ce qui fait concourir toutes ces forces actives à un but unique et leur permet d'aboutir à une impression plus forte, c'est que, nous l'avons dit, toutes les professions artistiques prennent désormais l'architecture pour inspiratrice et pour guide. « Au Moyen Age, écrit l'abbé Texier, l'architecture, art tout-puissant, façonne toutes choses à son image. Un triptyque reproduit le portail d'une cathédrale, un tabernacle s'arrondit en clocher, un ostensoir se creuse en abside. » « Pendant la période gothique, ajoute M. Gonse, l'architecture est l'agent essentiel d'innovation et de diffusion. C'est elle qui détermine les principes, donne naissance aux formes, fixe les conditions dans lesquelles doivent se mouvoir les artisans de la pierre, du bois, de l'ivoire, du métal, des matières textiles. » J'ajouterai que cette subordination, cette soumission, s'expliquent. N'est-ce pas dans les deux œuvres les plus marquantes de l'architecture de ce temps, que se personnifient, que se synthétisent les deux grandes puissances de l'époque : dans l'Église, dépositaire de la

puissance religieuse; dans le Château, asile redoutable et toujours menaçant du pouvoir temporel ?

L'impression produite sur l'imagination populaire par ces deux monuments tour à tour unis ou antagonistes (qu'on me permette ce mot) fut alors si forte, si profonde, que, traversant les siècles, elle s'est transmise intacte

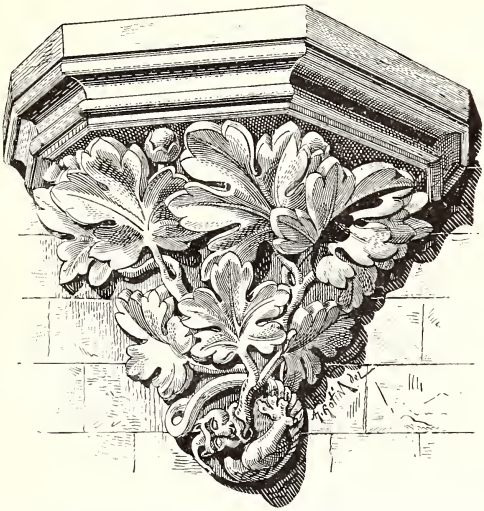


Fig. 33. — Cul-de-lampe de la salle capitulaire (Noyon).

presque jusqu'à nous. De nos jours comme aux temps troublés du Moyen Age, l'Église symbolise à nos yeux la puissante organisation cléricale qu'elle abrite. Aussi, il y a juste un siècle, la fureur populaire s'en prit-elle à ses ornements; en même temps que la Révolution s'achevait aux cris caractéristiques de : « Guerre aux châteaux, et paix aux chaumières ! »

Rien n'est plus intéressant que d'observer l'influence exercée, dans nos arts somptuaires, par l'architecture, et de la voir s'étendre et présider à la conception d'œuvres

qui, par la nature même des matériaux employés, paraissaient devoir le mieux échapper à cette mainmise singulière. Il suffit de jeter les yeux sur un certain nombre de pièces d'orfèvrerie du XIIIe et du XIVe siècle, pour s'en convaincre. Les châsses notamment sont curieuses à observer. Au lieu de conserver la forme qui leur avait été assignée dans le principe, celle de riches cassettes servant à abriter, à conserver des reliques vénérées, elles se transforment en coquets édicules comportant — comme la châsse de saint Taurin à Évreux, ou celle de saint Spire à Corbeil — des murs, une toiture, des gables pointus, des contreforts surmontés de pinacles légers, des fenêtres à meneaux, des portails avec leurs arcades, une flèche se terminant en croix, en un mot les membres essentiels d'un édifice véritable, dont la réunion constitue, ainsi que le remarque Jules Labarte, « de petites saintes chapelles en miniature ».

Si, des arts du métal, nous passons à ceux du bois, nous voyons, sous le ciseau du menuisier, tous les meubles, à l'instar des pièces d'orfèvrerie, s'enrichir d'ornements empruntés à l'architecture. Comme les châsses, ils se couvrent d'ogives fleuries, dont la retombée porte sur d'élégantes colonnettes; les montants historiés se creusent en forme de niches, que couronnent des dais ajourés ; les traverses se hérissent de crêtes dentelées, et les panneaux sont occupés par des orbevoies et des fenestrages. Tout ce mobilier élégamment travaillé, finement sculpté, mouluré de la façon la plus délicate, présente ce redoutable contresens de formes strictement commandées à l'architecte par la mise en œuvre de ses matériaux, imposées à des artisans qui travaillent l'or et le bois, l'argent et l'ivoire.

Cette magnifique efflorescence, dont nous venons d'indiquer à grands traits les caractères principaux, et qui fait

du style ogival arrivé à son apogée, une des plus personnelles et des plus remarquables manifestations d'art qu'on relève dans l'histoire du monde, fut précédée, nous l'avons dit, par tout un siècle de tâtonnements. Les productions

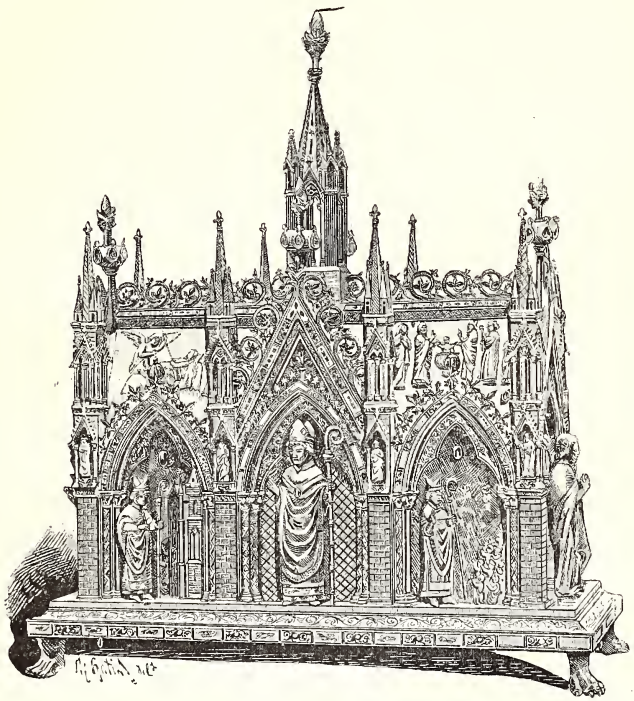


Fig. 34. — Châsse de saint Taurin à Évreux.

de ce siècle ont été classées par les archéologues sous les noms de *gothique rudimentaire,* ou *gothique de transition,* ou encore de *style ogival primaire*. A cette première période en succèdent deux autres : celle du *gothique secondaire* ou *rayonnant,* et celle du *gothique tertiaire* ou *flam-*

boyant. Ces deux nouvelles périodes emplissent, l'une le XIVe siècle, et l'autre le XVe. Il va sans dire que ces classifications fort nettes, en apparence du moins et quand on les trouve exposées dans un livre, le sont infiniment moins dans la réalité. Nous avons montré, autre part, comment certaines régions se trouvent, par suite de circonstances en quelque sorte fatales, tour à tour en avance et en retard relativement à d'autres localités. En outre, c'est le cas ici de le répéter, rien dans la vie artistique des peuples ne commence et ne finit — au sens précis de ces mots — à heure fixe et d'une façon absolue. Les manifestations qui se succèdent, malgré leur caractère tranché, présentent à leur point de jonction des pénétrations singulières, et ceci nous amène à rechercher quels événements ont pu présider à l'éclosion du style ogival, et aider à son développement si remarquable.

Faut-il penser naïvement, avec Diderot, que « les Goths choisirent pour leur modèle d'architecture leurs habitations ordinaires, les forêts dont les arbres s'entrelacent en berceaux » ? Faut-il ajouter poétiquement, avec Chateaubriand, que « les voûtes ciselées en feuillages, les jambages qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout dans l'église gothique retrace les labyrinthes des bois » ? Accepter cette explication sans contrôle serait d'autant plus imprudent que, dans le même chapitre, l'auteur du *Génie du christianisme* donne à entendre que l'art ogival nous vient des Arabes et « qu'il nous fut transmis par les premiers chrétiens d'Orient », ce qui ne laisse pas d'être un peu contradictoire.

Cette seconde origine, faisant dériver l'art gothique de l'art arabe, a compté également de nombreux partisans. Mais on s'est vite aperçu que notre art occidental ne procédait nullement de l'Asie, et quelques dates ont suffi pour

lever les derniers doutes qui pouvaient subsister. Faut-il, sans sortir cette fois de France, chercher avec d'autres écrivains notre point de départ dans certains monuments à coupole remontant au XIe siècle, ou encore attribuer l'innovation si féconde des nervures croisées — clef de voûte de l'art gothique, qu'on nous permette ce mot — à l'effort génial d'un constructeur merveilleusement inspiré ? Le plus sage serait peut-être de ne rejeter aucune de ces suppositions, et de faire entrer trois au moins d'entre elles en ligne de compte.

Il est possible que les longues avenues de nos vastes forêts aient pu provoquer dans l'esprit de nos ancêtres une pieuse et déterminante impression, et qu'elles aient frappé leur imagination d'une façon particulière. Mais ces allées ne datent pas du XIIe siècle ; et si elles les ont si vivement impressionnés, c'est vraisemblablement que leurs idées avaient revêtu, à ce moment, une tournure particulière qui les disposait à se profondément émouvoir à la contemplation de spectacles, dont leurs ancêtres ne s'étaient guère préoccupés. La réalisation de ce rêve, toutefois, et la satisfaction donnée à ces aspirations poétiques, eussent été d'une insurmontable et dangereuse difficulté, si les constructeurs alors — l'église de Cluny en fournit la preuve — n'avaient été mis, par leurs prédécesseurs médiats et immédiats, en possession d'une habileté professionnelle capable de résoudre des problèmes compliqués et de découvrir des formules nouvelles. Enfin il a fallu du génie, et beaucoup de génie, pour amener un art hier encore dans son enfance, à ce point prestigieux qui a fait surnommer l'architecture ogivale, par un écrivain qui ne l'aimait pas cependant, « architecture du miracle ».

Ajoutons qu'une foule d'autres circonstances moins évidentes, mais non moins nécessaires, indispensables même, ont aidé d'une façon plus ou moins directe à cette admirable floraison ; car « à cette époque extraordinaire, comme

le remarque Ampère, tout resplendit à la fois : chevalerie, croisades, architecture, langue, littérature, tout jaillit dans une même explosion ! »

Examinons donc si dans le mouvement des idées, si dans la succession des événements politiques, si dans les transformations sociales qui s'opèrent ou s'annoncent, on ne pourrait découvrir les raisons et les causes qui ont amené les architectes français du XIIe siècle à vouloir, et ceux du XIIIe à réaliser une conception aussi nouvelle que sublime de l'art de bâtir. C'est là sans doute que nous trouverons la genèse par nous cherchée ; car l'architecture, si elle est soumise, comme le remarque M. Anthyme Saint-Paul, « aux lois inflexibles de la pesanteur, de la climatologie, de la géologie », obéit encore à d'autres lois, sans quoi, une fois le type trouvé, le modèle acquis dans un pays et pour un peuple, ce type, ce modèle, deviendraient immuables, tandis qu'ils se transforment d'âge en âge, suivant le degré de culture et l'état moral des générations qui se succèdent. Il s'agit donc de déterminer quels sentiments, quelle disposition morale furent capables de provoquer une pareille éclosion, et pour cela, il nous faut étudier les événements qui coïncident avec elle.

De tous ces événements, le plus caractéristique fut les croisades ; le plus important au point de vue social fut l'émancipation des Communes. Les croisades, nous l'avons dit, n'exercèrent aucune action décisive sur nos arts en général et sur notre architecture en particulier ; mais elles dénoncent un état d'âme spécial, diversement jugé par les historiens, tel qu'on n'en avait jamais vu et qu'on ne devait plus en revoir. Quant à l'émancipation des Communes, réaction formidable contre l'effroyable tyrannie que la féodalité faisait peser sur le pays tout entier, en même temps que contre l'hégémonie monastique, elle marque le point de départ d'une révolution qui, après sept siècles, n'est pas encore achevée. C'est elle, en effet, qui

prépare l'avènement du tiers état par la formation d'une bourgeoisie humble en ses débuts, mais qui ne tarda pas

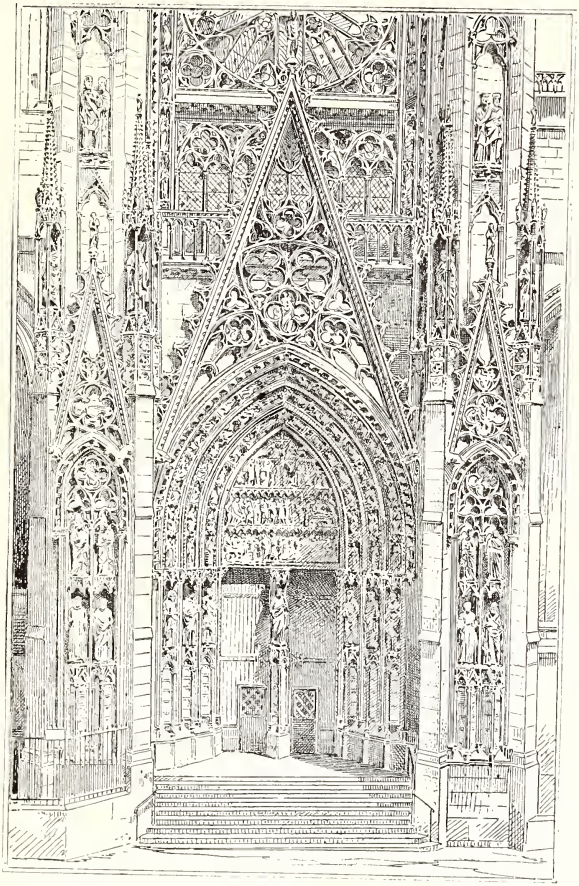


Fig. 35. — Porte de la Calandre (cathédrale de Rouen).

à devenir riche, parce qu'elle était industrieuse ; puissante, parce qu'elle était riche, et qui se montra d'autant plus ambitieuse qu'elle devint plus puissante. Or, l'établissement de

cette bourgeoisie eût été impossible, si le pouvoir royal et le clergé séculier, désireux de s'affranchir, eux aussi, du joug féodal et monastique, n'avaient accepté de jouer dans ce grand drame le rôle de pouvoirs libérateurs.

Grâce à cette attitude, l'alliance de la royauté, de l'Église et des Communes, scellée sur les champs de bataille, prit une telle cohésion que, du coup, furent posés les premiers et indestructibles fondements de notre état social actuel. Le peuple, en effet, se divisa par paroisses, la paroisse s'incarna dans son église et surtout dans son clocher, dont le nom tient encore dans nos dictons une si large et si curieuse place. En même temps l'esprit des populations s'identifia avec la royauté, au point que jusqu'à la fin du XVIIe siècle, celle-ci, en dépit de ses fautes et de ses malheurs, demeura profondément nationale.

Ce nouveau groupement politique et social eut des conséquences rapides et déterminatives, dont le contre-coup influa largement sur la marche des idées et des arts. Tout d'abord l'État se laïcise. En même temps que l'enseignement passe des écoles monastiques aux Universités, la construction des cathédrales passe aux mains des constructeurs laïques. Dès la fin du XIIe siècle, en effet, la main-d'œuvre civile se substitue partout à la main-d'œuvre religieuse, et les corporations naissantes, qui vont devenir une des forces et un des organes de l'État, prennent la direction des manifestations artistiques. « Un fait incontestable, écrit M. Vitet, c'est qu'avant le XIIe siècle on ne construit pas un seul édifice religieux dans le nord de l'Europe, sans que l'architecte soit moine, chanoine ou tout au moins ecclésiastique... Un autre fait non moins incontestable, c'est qu'à partir du XIIe siècle, sauf quelques exceptions imperceptibles, nous ne voyons plus d'autres architectes que des laïques. » Guillaume de Sens, Robert de Luzarches, Villard de Honnecourt, Libergier, Robert de Coucy, Pierre de Montereau, Jean de Chelles, Jean des Champs et tous

les grands constructeurs de ce temps, dont les noms sont parvenus jusqu'à nous, appartiennent en effet au monde civil.

Cette substitution allait entraîner une transformation complète dans l'art de bâtir. « En sortant des mains des religieux, écrit Chateaubriand, l'art devait forcément entrer dans des voies nouvelles. Le vœu perpétuel qu'on demandait aux hôtes d'un monastère entraînait la soumission à une règle inviolable, un sacrifice rigoureux de leurs goûts. Il fallait aimer, penser, agir d'après la loi, abdiquer sa volonté, pour gagner le bonheur éternel. » Avec l'élément laïque, plus rien de pareil.

Ne semble-t-il pas qu'éclairée par cette constatation, la question déjà se simplifie ?

La démonstration devient plus évidente encore quand on constate l'absolue coïncidence des dates et des lieux, dans lesquels évolue la double action artistique et sociale. Le développement du style ogival se rapporte exactement aux règnes de Louis le Gros, de Louis le Jeune, de Philippe-Auguste, de saint Louis. Dès le milieu du XIIe siècle, l'art roman décline, s'atrophie, bat en retraite devant son successeur, et disparaît progressivement. Après la consécration du chœur de Saint-Denis par Suger, le mouvement prend de l'extension. Il gagne Laon, Sens, Châlons, Provins, Étampes, Reims, Chartres, pour de là s'étendre sur la Bourgogne, la Normandie, la Picardie et le Nord. A la mort de saint Louis, l'art nouveau — en tant qu'architecture religieuse — a atteint son apogée. Il a donné la mesure de sa grandeur. Or, comme le remarque si justement M. de Crozals, si Louis le Pieux ouvre la période qu'on peut qualifier d'*Age féodal,* c'est Louis IX qui la ferme. A la mort du saint roi, l'émancipation de la bourgeoisie est achevée, et Étienne Boileau a donné aux corporations, aux Communautés industrielles et marchandes, un droit d'existence politique, en leur conférant la sanction royale.

Au point de vue du temps, la marche est donc absolument parallèle, et la coïncidence aussi complète qu'on le peut désirer. Si l'on considère la progression locale, l'évolution n'est pas moins concordante. C'est sur le domaine royal, dans l'Ile-de-France, — la France proprement dite d'alors, — que le mouvement prend naissance, et c'est de là qu'il marque son départ. Le style nouveau s'y développe, grandit et, dès ses premiers pas, se manifeste non point seulement dans des monuments considérables, mais même dans d'humbles sanctuaires de village. « Non pas, suivant l'expression si juste de M. Gonse, comme un article d'importation, mais comme le produit naturel, nécessaire, de recherches coordonnées et de déductions pratiques, précédées d'une période de tâtonnements et d'essais rudimentaires. » Puis, quand l'architecture nouvelle est bien en possession de ses moyens, elle s'étend et gagne de proche en proche, suivant pas à pas les progrès du pouvoir royal. « Elle l'accompagne, écrit Viollet-le-Duc, elle semble faire partie de ses prérogatives. Elle se développe avec énergie là où ce pouvoir est fort et incontesté. Elle est mélangée, et ses forces sont incertaines, là où ce pouvoir est contesté et faible. »

Ajoutons que la puissance d'expansion de l'art ogival ne s'arrête pas aux limites du domaine royal. Il franchit nos frontières, parcourt l'Europe, pénètre dans des régions relativement lointaines, impose à des peuples avec lesquels nos ancêtres n'avaient que peu de relations, son idéal et ses formules. Et, pour présider à cette initiation, ce ne sont pas seulement des principes qu'on nous emprunte. On appelle nos artistes pour aller, à travers l'Europe, construire des édifices qui serviront désormais de types à l'architecture régénérée. « Guillaume de Sens bâtit le chœur de Cantorbéry; un architecte blésois élève la cathédrale de Lincoln; Villard de Honnecourt, celle de Kassovie; Martin Ravège, celle de Kalocza; Pierre de Bonneuil, celle d'Upsal; Ma-

thieu d'Arras, celle de Prague; Eudes de Montreuil, la forteresse de Jaffa, etc. »

Mais ce n'est point tout, et d'autres constatations non moins curieuses nous attendent encore. Nous venons de dire qu'à la mort de saint Louis, l'art ogival avait atteint son point culminant. Il est parvenu au parfait, au sublime;

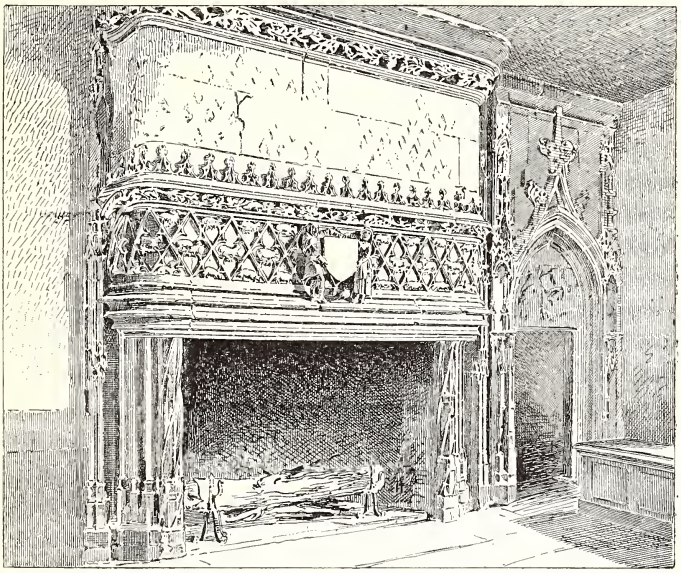


Fig. 36. — Cheminée à Bourges.

mais on ne séjourne jamais longtemps sur les sommets, et souvent c'est la perfection elle-même qui précipite la décadence. Pris d'une sorte de vertige, grisé par les résultats obtenus, devenu audacieux au point de tout oser, le constructeur ne connaît plus d'autres limites à ses conceptions que celles imposées par sa volonté même. Il semble donc que, maître absolu de toutes les difficultés, et soutenu dans ses plus téméraires tentatives par la précision de doctrines

dont l'expérience quotidienne atteste la valeur, l'architecte doive donner libre champ à son originalité personnelle, et caractériser les rêves qu'il se charge de réaliser, par une prodigieuse et inédite fantaisie. Eh bien, c'est le contraire qui se produit.

Sans rien perdre de sa force et de sa grâce, l'architecture abdique progressivement le cachet original et personnel qui caractérise chacun des édifices de la période précédente. L'individualisme du maître se tempère et s'assagit; celui des écoles tend à s'unifier; les types se constituent. « Tout se prévoit; une forme en amène infailliblement une autre; le raisonnement remplace l'imagination, la logique tue la poésie. » On construit désormais en Normandie, en Champagne, en Picardie, comme dans l'Ile-de-France; à Carcassonne, à Bordeaux, à Albi, comme à Rouen, à Troyes, à Paris. L'exécution reste habile et savante, mais elle se fait plus égale. Il semble que l'architecte, satisfait des principes acquis, et jugeant toute innovation superflue, satisfasse ses aspirations en s'appliquant au soin des détails, ce qui est — en architecture au moins — le côté puéril de l'art. Voilà comment, sur toute l'étendue du territoire, la transformation du *gothique rayonnant* en *gothique flamboyant* s'opère d'une façon presque générale.

Pourquoi cette unification du style, cette conformité de procédés, cette concordance d'idéal? C'est que les arts sont, partout et toujours, le miroir où se reflète la vie sociale d'un peuple, et que notre unité nationale fraîchement conquise commence à faire sentir ses effets.

Édifiés sur la marche et la durée de l'évolution dont nous retraçons hâtivement l'histoire, essayons maintenant d'en déterminer, s'il se peut, le véritable caractère. Ce caractère, ce sont les lignes mêmes de l'architecture qui vont nous le révéler. Les lignes, en effet, comme les couleurs, ont un langage, car il existe entre nos sentiments

les plus intimes, les plus secrets, et les impressions qu'enregistrent nos sens, des analogies mystérieuses, des affinités singulières. Ce n'est pas sans motif que l'on prétend

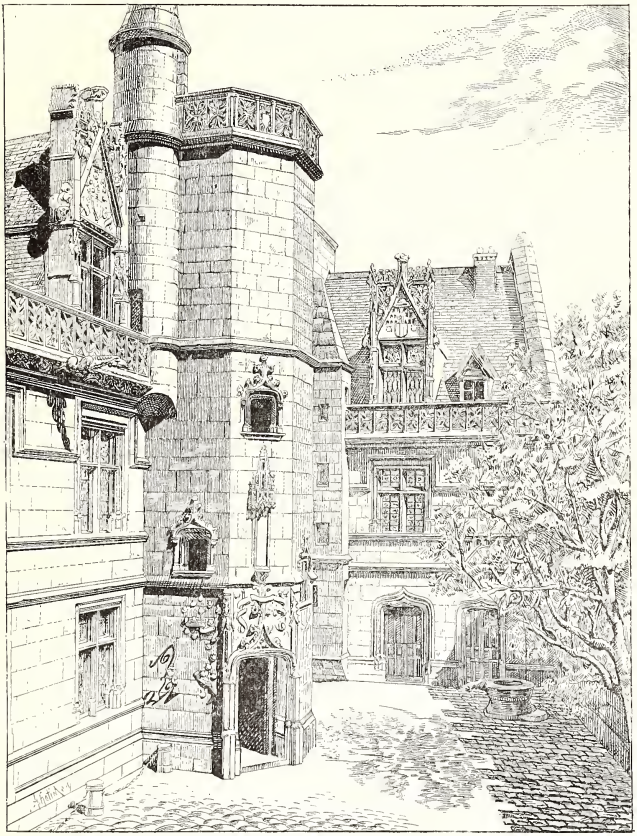


Fig. 37. — Cour intérieure de l'hôtel de Cluny à Paris.

voir la vie en rose ou en noir; la blancheur, de tous temps, a été l'insigne de la pureté, et Grégoire de Nazianze recommande aux artistes de peindre les anges en couleurs claires, « symbole naturel de leur incomparable pureté. »

L'équivalent de ces significations sentimentales se retrouve dans les grandes lignes de l'architecture. Alors que la prédominance des lignes horizontales fait naître en nos esprits un sentiment de stabilité, de régularité, de durée, en un mot de sécurité profonde, le développement exagéré des lignes verticales, nous l'avons démontré autre part, trouble notre esprit, bouleverse nos sens et fait naître en nos cœurs une inquiétude vague, inconsciente, mal définie. Or cette inquiétude est le propre du mysticisme; elle est la conséquence de cette crainte naïve et persistante qu'inspirent aux âmes religieuses les redoutables éventualités de la vie future.

Eh bien, cette terreur mystérieuse, ce mysticisme, sont justement la caractéristique du Moyen Age. Ce sont eux seuls qui peuvent expliquer cet autre grand événement que nous signalions tout à l'heure, curieux et important à l'égal presque de l'affranchissement des Communes, cet extraordinaire mouvement des croisades, qui entraîna, qui emporta au delà des mers ce que la France avait de plus brillant et de plus riche. Et voilà comment, dès le XIe siècle, l'architecture, expression de ces sentiments complexes, visa partout à un prodigieux développement en hauteur.

Contemplez, en effet, les témoins qui nous restent!

En même temps que le château dresse son redoutable donjon, l'église pousse son clocher vers le ciel, et la commune ne tarde pas à lancer son beffroi dans les airs. Avant même que l'art nouveau ait livré ses formules émancipatrices, ce besoin d'élévation se manifeste avec une intensité surprenante. L'architecture romane, qui par son apparente massiveté semble vouloir se cramponner au sol, se laisse entraîner par ce sublime élan. Elle donne naissance à cette basilique de Cluny si fâcheusement détruite au commencement de ce siècle, et qui mesurait cent pieds sous voûte, c'est-à-dire la vertigineuse hauteur à laquelle les églises gothiques allaient atteindre par la suite.

Nous avons expliqué comment la découverte et l'application des nervures croisées rendirent possible cette course vertigineuse vers l'infini. Une fois le nouveau principe d'équilibre adopté, l'architecte ne se bornera pas à demander à la matière inerte tout ce qu'elle peut fournir, et à réaliser ainsi les problèmes les plus téméraires de la statique. Il s'appliquera à rendre encore plus sensible et plus évidente cette élévation singulière, par l'emploi d'artifices d'une géniale ingéniosité. Le premier de ces artifices consiste dans la suppression des lignes horizontales.

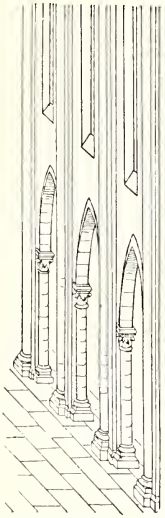


Fig. 38. — Impression produite par le développement des lignes verticales.

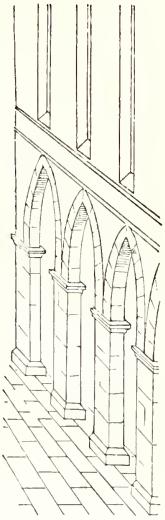


Fig. 39. — Impression produite par le développement en largeur.

« N'est-il pas évident, écrit M. Vitet, que c'est volontairement et systématiquement que les architectes de l'époque ogivale ont abandonné, ou plutôt qu'ils ont exclu de leurs constructions la ligne horizontale si fortement accentuée dans l'entablement antique? A peine si de larges filets permettent à l'œil de suivre horizontalement les divisions des divers étages dont ces constructions sont composées; tandis que les fortes saillies verticales, à l'intérieur sous forme de longues colonnes, s'élancent d'un seul jet de la base au sommet de l'édifice, traversent toutes les lignes horizontales, les interrompent et les font oublier. — Le système des proportions de l'architecture à ogive peut donc se résumer en ces mots :

déguiser les lignes horizontales; accentuer les lignes perpendiculaires. »

On ne peut mieux dire. L'intention est à la fois évidente et formelle. L'architecte, en effet, élague tout décor, tout détail ornemental, capable d'arrêter le regard dans son mouvement ascensionnel. La voûte paraît prendre ainsi naissance aux pieds mêmes des piliers ; et ce triomphe absolu, complet et raisonné de la verticale, est rendu plus sensible encore par l'emploi d'un autre artifice non moins ingénieux. Tous les monuments gothiques sont construits à l'*échelle de l'homme,* c'est-à-dire que, quelle que soit la hauteur de l'édifice, les parties destinées à servir à l'homme demeurent fixes. « La voûte a beau s'élever, la porte ne grandit pas à proportion, la colonne ne grossit pas à mesure; on peut toujours gravir les marches sans effort, s'appuyer sur la balustrade, atteindre au bénitier. A côté des courbes les plus vastes, des arcs les plus hardis, du pinacle le plus audacieux, un escalier, une fenêtre, un balcon, une lucarne, détails insignifiants en apparence, viennent nous donner la mesure exacte de l'homme, du *module humain,* pour employer le terme de Viollet-le-Duc, et, par comparaison, nous faire sentir l'extrême élévation de l'édifice. »

C'est surtout dans les constructions religieuses, dans nos admirables cathédrales, que ces traits caractéristiques apparaissent clairement, qu'ils éclatent avec évidence. Avec un peu d'attention, toutefois, il est également facile de les relever dans les autres créations architecturales de ce temps. Ils apparaissent dans les édifices militaires, avec les hautes tours et surtout le donjon, qui deviendra si bien l'emblème et la personnification de la féodalité, que trois siècles plus tard, en les éventrant, en les démolissant avec rage, Henri IV, Richelieu et Mazarin se persuaderont qu'ils décapitent, en effigie, l'aristocratie encore trop puissante. Rectangulaire comme ceux de Pau et de Beaugency, carré

et flanqué de quatre tours comme celui de Vincennes, cylindrique comme ceux d'Aigues-Mortes et de Coucy, polygonal comme celui d'Angoulême, ou construit sur un plan quadrilobé comme celui d'Étampes, le donjon, grande innovation du Moyen Age, que le génie des constructeurs

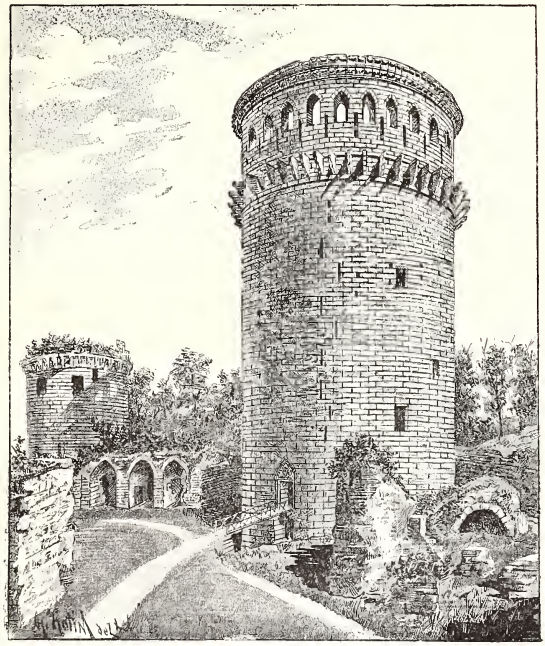


Fig. 40. — Le donjon de Coucy.

s'épuise à rendre partout inexpugnable, se montre menaçant et farouche, gigantesque et rébarbatif; mais cet aspect redoutable, il le doit bien plus à ses dimensions apparentes, mises en évidence par d'ingénieux artifices, qu'à la réalité.

Cherchez aujourd'hui dans la cour du Louvre, ou sur la place de la Bastille, l'emplacement occupé jadis par ces monstres impressionnants, vous verrez que leur plan

se réduit, somme toute, à peu de chose. Qui donc, à première inspection, supposerait que le donjon redouté de Vincennes mesure seize mètres de moins que la plus petite des tours de Saint-Sulpice? Mais nulle part cette disproportion entre la grandeur apparente et les dimensions réelles de ces édifices du Moyen Age, n'est plus sensible qu'à l'abbaye de Montmajour, où des constructions défensives du XIVe siècle, enclavées dans des parties d'habitation datant du XVIIIe siècle, facilitent certaines comparaisons instructives.

Dans les manoirs des villes et dans les habitations privées, cette exagération est beaucoup moins apparente, j'ajouterai même qu'elle fut, dans bien des cités, prudemment évitée par une bourgeoisie aussi avisée qu'ambitieuse, et qui savait quels inconvénients il y avait alors à se trop faire remarquer, et à laisser deviner ses desseins. Mais, bien que l'aspect des maisons change et se modifie, suivant que la construction a été effectuée en bois, en briques ou en pierre, partout l'échelle humaine prévaut, et l'escalier, le plus souvent disposé en hors-d'œuvre, suffirait à donner « le module humain », si les portes étroites et basses, les fenêtres croisillonnées, les lucarnes n'étaient là pour s'en charger.

Aussi cet art du Moyen Age captive-t-il les esprits qui l'étudient, parce qu'en dépit de certains partis pris, qui peuvent ne pas plaire, il faut bien reconnaître que tous ses ouvrages sont précis, toutes ses productions sincères et surtout exemptes de dissimulation.

C'est, nous l'avons dit plus haut, à la mort du plus religieux, du plus saint et en même temps du plus laïque de nos rois, que la période majestueuse et sereine de l'art ogival prend fin. Elle a duré un peu moins d'un siècle, mais que de merveilles ont été accomplies dans cet espace de temps! A défaut de palais qui ont disparu, nos plus

belles cathédrales, Chartres, Reims, Amiens, Paris, attestent l'incomparable éclat de l'art à cette époque. Elles montrent ce dont étaient capables non seulement nos architectes, mais aussi nos statuaires, dont les ouvrages exquis, chefs-d'œuvre anonymes, se chargent de justifier l'éloge que leur accorde un écrivain souvent bien sévère pour notre art national, lorsqu'il dit : « Nicolas et Jean de Pise n'ont rien fait de plus beau ! »

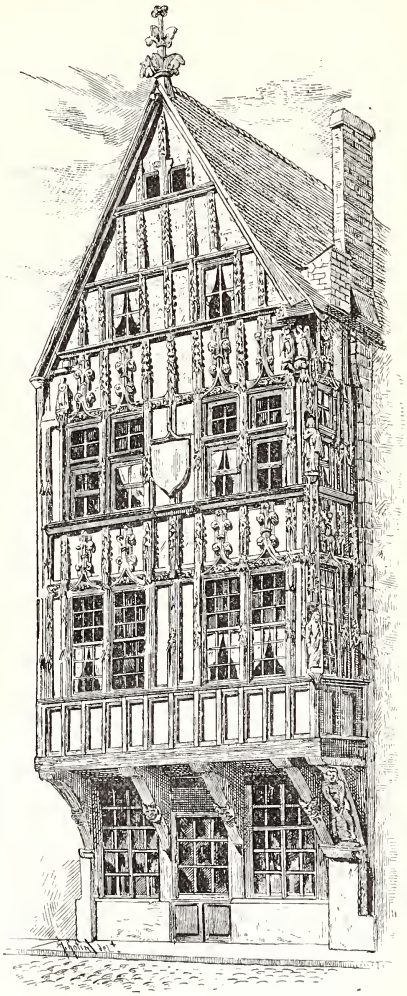


Fig. 41. — Maison en bois du XVe siècle (Reims).

Il est impossible, en effet, de contempler sans une vague émotion, ces figures dont la solennelle placidité semble planer au-dessus de nos préoccupations mesquines ; ces vierges, ces reines, ces séraphins inaccessibles à nos terrestres émotions. Avec leurs visages arrondis, un peu plats ; avec leurs yeux à fleur de tête, sans regard ; avec

leur bienveillant et discret sourire, éclos sur leurs lèvres minces, ces pieuses évocations semblent se reposer de la vie, dans une contemplation intérieure.

Cette placidité sereine et douce dut être, en effet, l'idéal des générations qui assistèrent aux longues épreuves dont fut précédée la fin du régime féodal. A mesure que la société nouvelle put s'appuyer sur des bases plus solides et plus stables, cet idéal se modifia, et en même temps on vit l'art quitter ces paisibles sommets, pour se mêler aux agitations de la vie. Dès lors, au lieu de créer des types, l'artiste reproduisit des portraits, et son dessin devint moins pur, ses figures cessèrent d'être calmes et réfléchies. Leurs mouvements s'exagèrent, en effet, leurs gestes se contorsionnent, les extrémités apparaissent sèches et osseuses, les visages grimaçants. On s'attache plus au détail qu'à l'impression générale, au morceau qu'à l'ensemble.

Une évolution analogue s'accomplit, du reste, parallèlement dans l'art du constructeur. La période qui porte le nom de *gothique secondaire* tient le record de l'élancement poussé à ses dernières limites. Par suite de l'amoindrissement des supports, l'équilibre de ces géants de pierre semble tenir du miracle, et la diminution progressive des parties pleines alarme le regard. L'architecte, en effet, ouvre partout des claires-voies, qu'il ajoure comme une guipure. Il encadre ses baies par des courbes et des contre-courbes dont l'enchevêtrement, nullement motivé par les exigences de la construction, a pour but d'alléger les parties solides. Enfin, quand des pleins sont indispensables, il les dissimule sous des orbevoies ou de faux fenêtrages, simulant des vides et détruisant ainsi pour l'œil toute apparente solidité.

Au triomphe déconcertant, à force d'audace, des formes amaigries, élancées à l'excès, succède celui de la somptuosité. Le *gothique secondaire* fait place au *gothique flamboyant*. C'est le point culminant de la richesse; tout s'épa-

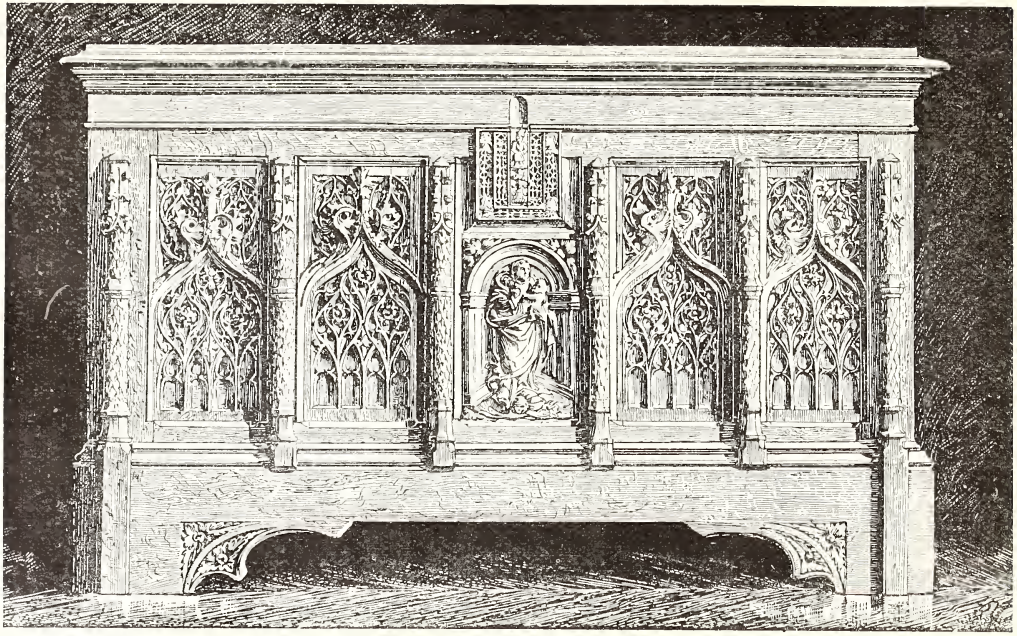


Fig. 42. — Coffre du xve siècle, en chêne sculpté et ciré. (CHATEAU DE PAU.) (Figure tirée de la *Menuiserie.*)

nouit, brille, éclate, étincelle aux regards et flamboie. « On ne comprend pas le Moyen Age, écrit fort justement M. Vitet, on se fait une idée fausse de ses grandes créations d'architecture, si par la pensée on ne les rêve pas couvertes de couleurs et de dorures. » Ainsi décorés à l'extérieur, sanctuaires et palais étaient encore mieux parés intérieurement. Murailles et planchers, quand ils n'étaient pas dissimulés sous des tentures du plus grand prix, resplendissaient des nuances les plus brillantes. Les meubles eux-mêmes étaient revêtus de cette somptueuse et voyante parure. Les *Comptes de l'argenterie des rois de France* nous révèlent que les peintres de la Couronne étaient chargés d'enluminer les sièges destinés à la famille royale ; et le moine et prêtre Théophile, dans son précieux manuel, nous informe des procédés qu'on employait pour couvrir de tableaux aimables les meubles à panneaux. Ajoutons que la peinture, elle aussi, passe, à cette époque, des mains des religieux dans celles des laïques, et qu'en faisant cette évolution elle cesse d'être hiératique. Comme dans la sculpture, le sentiment se fait jour en ses œuvres. La forme s'humanise, l'accent devient plus juste, le geste plus natu-

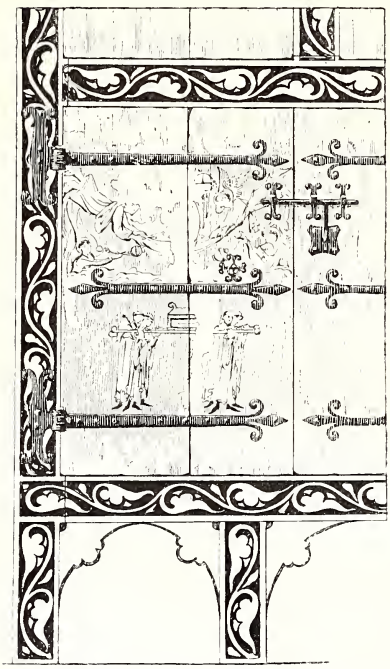


Fig. 43. — Fragment peint de l'armoire de Bayeux.

rel, et, grâce à une observation plus intense, la traduction de la nature approche davantage de la réalité.

La période flamboyante de l'art gothique avait commencé sous le règne de Charles VII; elle atteignit son point culminant sous le sombre Louis XI, et continua, sous ses deux successeurs immédiats, à couvrir la France d'ouvrages exubérants de richesse, et d'une ornementation aussi touffue qu'élégante. Jusqu'à la fin du XVe siècle, elle régna en maîtresse, et même à l'aurore du XVIe siècle, elle inspirait encore les architectes de Meillant, de Gaillon et de Blois. On ne saurait refuser à ses dernières créations — l'hôtel de Cluny à Paris et le palais de justice à Rouen — d'être des morceaux exquis. Mais c'est en vain qu'on chercherait dans leurs lignes souples, flexibles, accommodantes, la fermeté de conviction qui distinguait les œuvres de la période précédente, et surtout de l'âge héroïque. A travers les prodigalités de cette ornementation foisonnante, on entrevoit déjà la prochaine éclosion d'une floraison nouvelle, renaissance du vieil art gallo-romain, qu'après tant de vicissitudes cruelles, on avait pu croire disparu pour toujours.

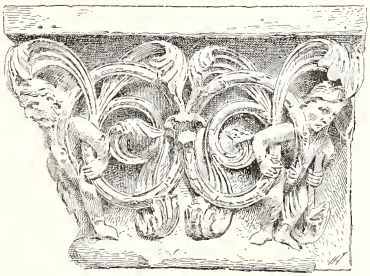


Fig. 44. — Chapiteau (cathédrale de Laon).

VI

LA RENAISSANCE

Il est d'usage de dater la période artistique désignée sous le nom de Renaissance française, des premières années du XVIe siècle. C'est à cette époque, en effet, qu'elle commence à se manifester dans le monde des arts, avec des caractères assez nettement accentués pour être facilement reconnaissables. Mais pour pénétrer et pour préciser les origines de cette grande évolution, il faut remonter beaucoup plus haut.

On dit et on écrit couramment que cette évolution artistique prit naissance à la suite de l'héroïque chevauchée de Charles VIII en Italie. C'est une opinion admise que le roi, et les seigneurs qui l'accompagnaient, surpris, séduits, enthousiasmés par les merveilles qui venaient de défiler sous leurs yeux, par cette fraîche et délicate efflorescence d'un art encore jeune et déjà vigoureux, ouvrirent leurs yeux à des beautés nouvelles. On ajoute qu'ils rapportèrent dans leurs bagages le goût de ces nouveautés et les principes sur lesquels elles s'appuyaient, — principes dont l'application devait révolutionner notre production nationale. Il y a quelque chose de séduisant dans cette affirmation, et de vrai également. L'expédition de Naples, semblable à la goutte qui fait déborder le vase, précipita la transformation; mais celle-ci était en germe chez nous depuis nombre d'années. Elle avait été préparée par toute une suite de découvertes d'une importance capitale, découvertes qui, au point de vue de la civilisation, font du XVe siècle un des plus grands et des plus féconds qui soient dans l'histoire du monde.

L'emploi de la poudre sur les champs de bataille, inauguré à Crécy (1338), mais qui pour la première fois fut décisif au combat de Saint-Jacques (1444) et entraîna la

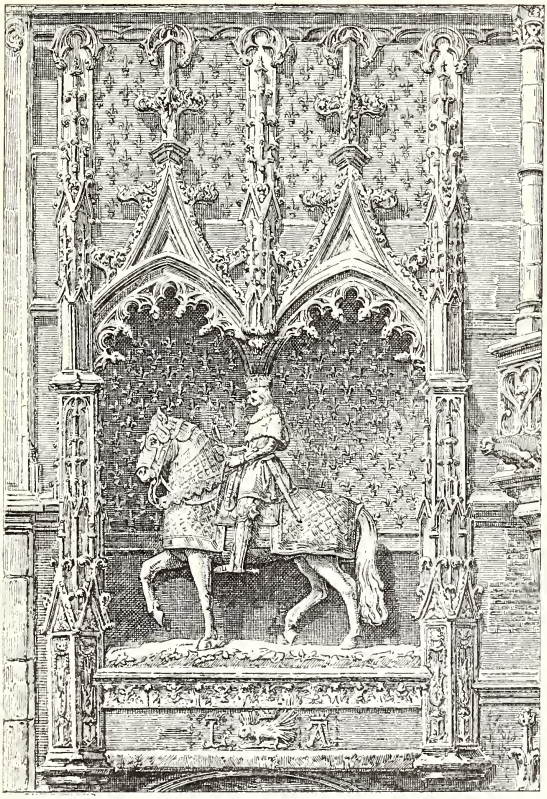


Fig. 45. — Château de Blois, couronnement de la porte d'entrée principale.

victoire de Formigny (1450); la création des Compagnies d'Ordonnance et des Francs-Archers, première apparition des armées permanentes; l'institution de la *taille perpétuelle,* qui allait doter la royauté de ressources constantes,

et servir de point de départ à l'assiette de nos impôts ; la substitution de la procédure écrite à la preuve testimoniale, inaugurant l'avènement au pouvoir des « hommes de loi » ; l'établissement des postes, la découverte de l'Amérique et l'invention de l'Imprimerie, certes voilà bien des événements qui ne pouvaient manquer d'être fertiles en conséquences sérieuses. Aucun d'eux, peut-être, pris isolément, n'était capable, à lui seul, de changer la face de la Société française ; mais tous réunis, en modifiant les assises sur lesquelles elle avait jusque-là reposé, ne pouvaient manquer d'amener sa transformation radicale.

On peut juger par là, qu'il y a quelque témérité sans doute à ne voir dans le grand mouvement intellectuel et artistique de la Renaissance, que le résultat accidentel d'une campagne follement entreprise et, suivant l'expression de Comines, « conduite à la grâce de Dieu ».

Sans cette longue préparation, l'équipée victorieuse de Charles VIII n'eût vraisemblablement rien produit, ou peu de chose. Elle n'eût guère exercé plus d'influence sur nos arts, que la conquête de Naples par la maison d'Anjou. On prête, en effet, bien gratuitement à ces envahisseurs hâtifs, des préoccupations d'archéologues, des loisirs de touristes en excursion, — préoccupations d'autant moins vraisemblables que les vainqueurs de Rapallo et de Fornoue, s'il faut en croire Balthazar Castiglione, bon juge en la matière, n'étaient guère capables que d'apprécier les faits d'armes, et ne faisaient pas grand cas du reste. « De telle façon, écrit-il, que non seulement ils n'estiment pas les lettres, mais les abhorrent, et tiennent les lettrés pour les hommes les plus vils. » L'impression était demeurée si forte en Italie, que Benvenuto Cellini lui-même, quoiqu'il ne tarisse pas d'éloges à l'endroit de François Ier, n'hésite pas à mettre dans la bouche de seigneurs milanais parlant au pape, des appréciations tout aussi sévères. Les Français y sont traités de gens grossiers, incapables de comprendre

le mérite, la beauté d'un travail parfait. Même en faisant la part des exagérations probables, de pareils conquérants,

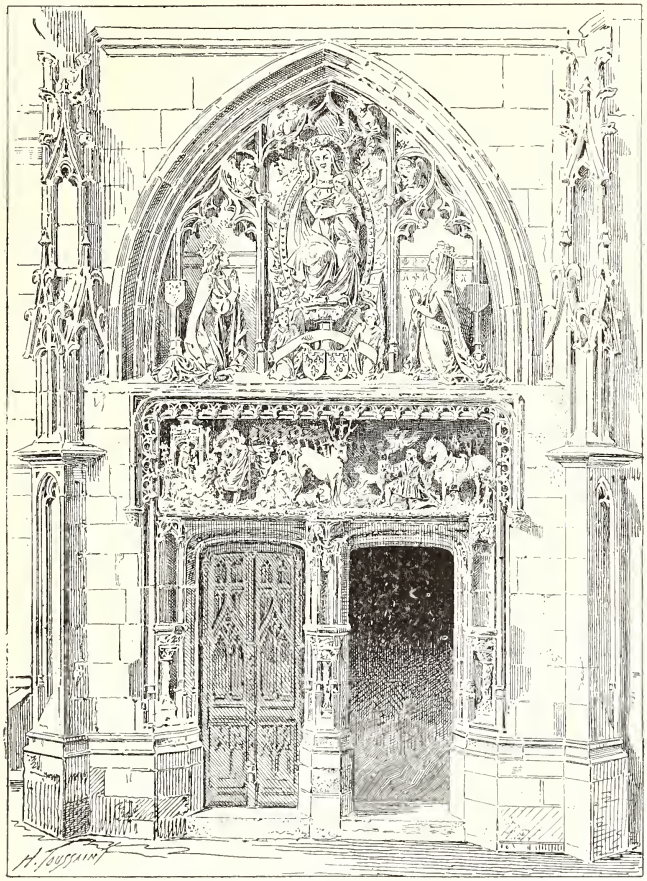


Fig. 46. — Château d'Amboise, porte de la chapelle Saint-Hubert.

semble-t-il, n'étaient guère préparés pour une révélation instantanée, suivie d'une conversion absolue. De même que les compagnons de Philippe-Auguste et de saint

Louis n'avaient rien rapporté de décisif, de leurs téméraires croisades, de même la brillante escorte du jeune roi n'aurait rien récolté dans sa rapide campagne, si le moment n'avait été exceptionnellement propice, et les esprits suffisamment préparés.

Les effets de cette importation ne furent point immédiats, du reste; ils ne se firent sentir que progressivement, à me sure que les transformations politiques et sociales s'accen tuaient, pour n'apparaître complets et définitifs que quarante ans plus tard. Tous les monuments de ce temps qui sont demeurés debout attestent, en effet, la durée de cette période d'incubation. Malgré la venue en France, à la suite de Charles VIII, de « plusieurs ouvriers excellens en plusieurs ouvraiges, comme tailleurs (sculpteurs) et painctres », parmi lesquels on comptait Guido Paganino, qui exécuta le tombeau du jeune roi ; malgré la présence à la Cour de Louis XII de fra Giovanni Gioccondo, à la fois théologien, helléniste et architecte ; malgré l'installation sur les bords de la Loire, résidence préférée de la Cour, d'une famille illustre de sculpteurs, les Juste, qui allaient fournir à la France une dynastie de statuaires émérites, on n'aperçoit guère à Amboise, asile d'élection du frêle époux d'Anne de Bretagne, le cachet, la marque, la griffe de ces étrangers qui devaient, paraît-il, transformer notre art de fond en comble. Leur intervention est si peu évidente, que les morceaux mêmes plus spécialement attribués à leur talent, bas-reliefs ou ornements, ne discordent en rien avec les constructions qu'ils décorent. Sous le règne suivant, à Blois, si cher à Louis XII, à Gaillon, que le cardinal d'Amboise prit tant de soin d'embellir, et pour lequel il fit venir à grands frais des marbres d'Italie, les influences exotiques ne se manifestent que dans quelques détails, dans l'agencement des chapiteaux, dans l'emploi des pilastres historiés, dans l'ornementation courante des frises. La structure reste nationale. Même lorsque nous aurons poussé plus

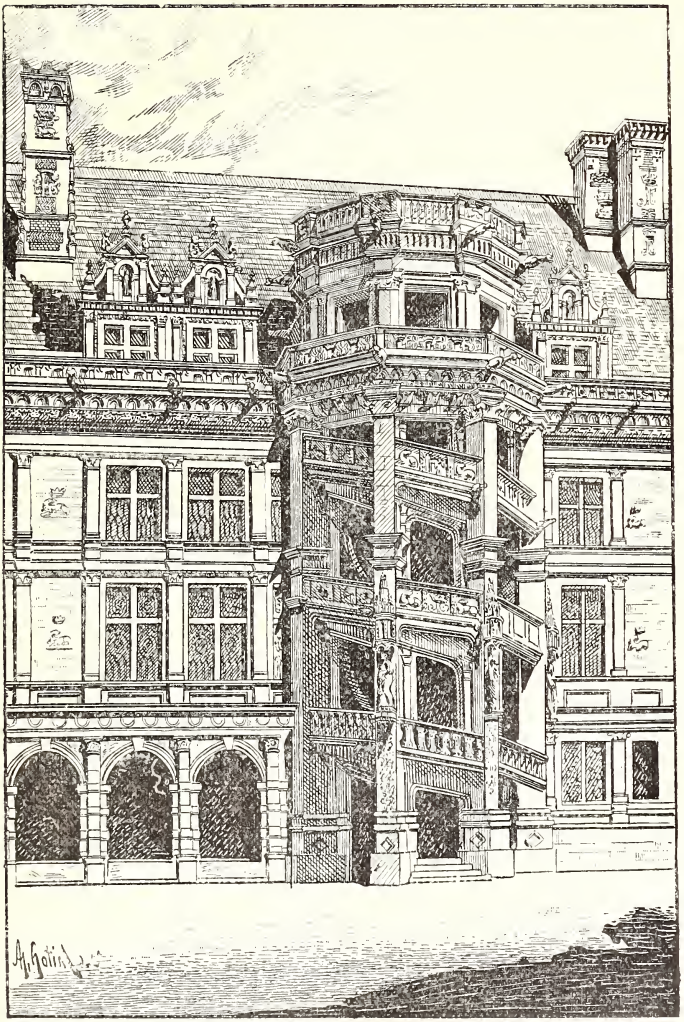


Fig. 47. — Château de Blois. — Escalier et façade sur la cour.
(Règne de François Ier.)

avant dans le XVIe siècle, nous pourrons constater combien, dans un pays possédant un art bien à lui, la main-d'œuvre est longue à se transformer, et rebelle aux impulsions étrangères. Noël du Fail, dans ses *Contes d'Eutrapel,* raconte bien plaisamment la stupéfaction de maître Pihourt, maçon de Rennes, qui, s'étant rendu à Châteaubriant pour la construction d'un riche manoir, « ouït les grands ouvriers de toute la France, illec mandés et assemblés, qui n'avoient autres mots en bouche, que frontispices, piédestals, obélisques, colonnes, chapiteaux, frises, cornices,

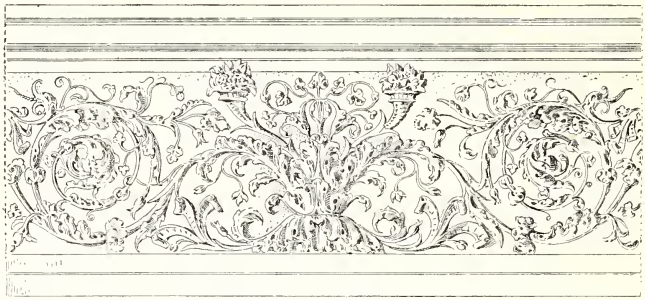


Fig. 48. — Château de Blois (frise sculptée).

soubassemens, et desquels il n'avoit oncques ouï parler. Il fut bien esbahi, continue notre conteur, et, son rang venu de parler, attendant quelque brave dessein, il leur dit, payant en monnoie de singe, estre d'avis que le bâtiment fût faict en franche et bonne matière, de piaison compétente, selon que l'œuvre le requéroit. »

Ainsi, en dépit des savantes dissertations, des théories sonores, le talent laborieusement acquis persistait dans ses loyales et habiles pratiques. C'est pourquoi, dans l'exécution des pilastres à candélabres, des rinceaux enrichis de chérubins et d'animaux, des denticules, des oves, des rais de cœur, ornements relevant d'origines diverses, antiques

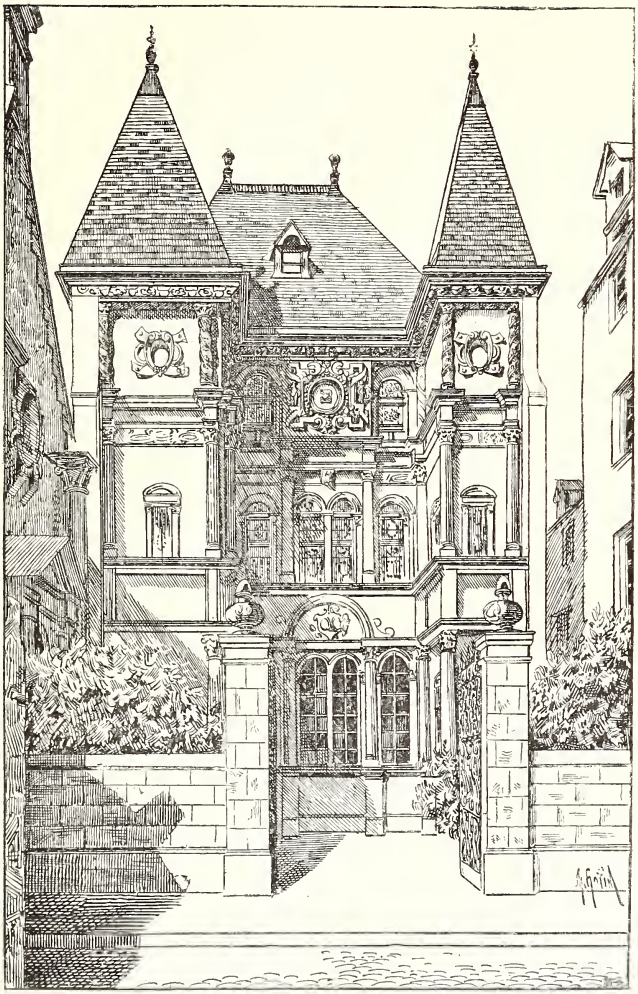


Fig. 49. — Maison dite de Diane de Poitiers, à Orléans.

parfois ou simplement florentins, qui caractérisent l'art nouveau et cisèlent à plaisir la carcasse vieillie de l'architecture gothique, il est facile de reconnaître la main à la fois experte et naïve des ornemanistes, qui, hier encore, fleurissaient du foisonnement mousseux de leurs choux frisés et de leurs chicorées typiques, les archivoltes des ogives et les gables des portails. La confusion du travail est parfois si complète, qu'on s'explique comment les observateurs superficiels, incapables de distinguer ces premières manifestations, datent simplement du règne de François Ier, les débuts de la Renaissance.

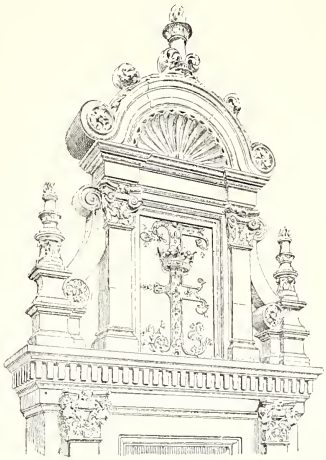


Fig. 50. — Château de Blois (lucarne)

C'est, en effet, à l'avènement de ce prince que cette longue incubation aboutit à une éclosion longtemps attendue. Elle se produisit alors rapide et puissante, non seulement parce que le vainqueur de Marignan était un prince jeune, ardent, « adventureux » et passionné pour les nouveautés, mais parce qu'il fut le premier monarque français, au sens précis du mot, le premier qui vécut entouré d'une *Cour*, en prenant l'expression dans son acception moderne.

Quand, en 1515, il plaça sur son front la couronne fleurdelisée, l'œuvre de Charles VII et celle de Louis XI avaient porté leurs fruits. Le roi de France était désormais maître de son royaume, et maître incontesté. Ses anciens rivaux en autorité, ses féodaux alliés, étaient transformés en courtisans, c'est-à-dire réduits à une pseudo-domesticité, — condition bien différente de ce qu'avait été la monarchie

sous ses prédécesseurs. — Et c'est là ce qui permit à François Ier d'inaugurer ce faste royal qui, sous le règne de Louis XIV, allait atteindre son apogée.

Actionnée par cette évolution politique, — événement considérable, capital dans notre histoire, — l'architecture civile prend une importance décisive. C'est elle qui exercera dorénavant sur les autres arts cette influence si spéciale, qui antérieurement appartenait plus particulièrement à l'architecture religieuse. La noblesse, qui voit sa condition transformée, commence d'habiter les villes. Le château, cessant d'être pour son seigneur un refuge inexpugnable, modifie ses allures et change d'aspect. Progressivement il renonce à sa physionomie rébarbative, à cette inaccessibilité qui, pendant tout le Moyen Age, avait constitué son caractère primordial. Le besoin de lumière se fait partout sentir. En même temps que les intelligences s'ouvrent aux idées de pondération, de stabilité, de justice, l'art de construire substitue la large croisée, à peine coupée par de légers meneaux, à la triste et menaçante meur-

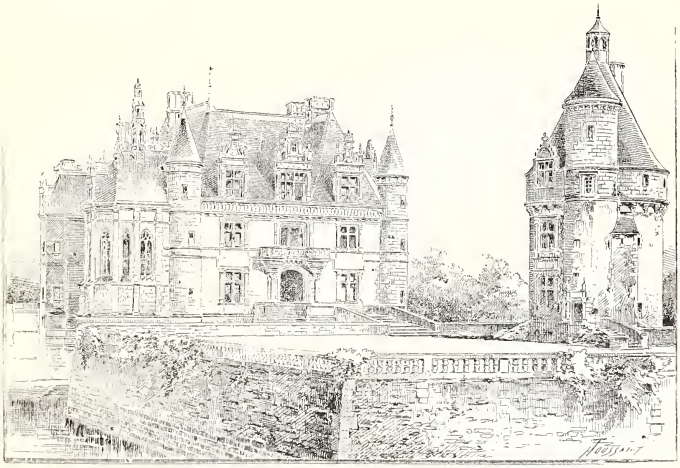


Fig. 51. — Château de Chenonceau (vue générale).

trière. On cesse de se passionner pour le développement exagéré en hauteur ; on renonce à la prédominance préméditée et si énergiquement voulue des lignes verticales ; les plates-bandes horizontales reprennent l'importance qu'elles avaient si longtemps abdiquée ; et le cintre romain substitue sa courbe régulière à l'ogive mystique, en même temps que l'esprit de recherche, de discussion, d'analyse, porte un coup fatal au Dogme, et met la Réforme aux prises avec l'hégémonie du catholicisme romain.

La constatation de cette marche parallèle de la Philosophie et de l'Art suffit à démontrer que ce retour volontaire vers l'Antiquité constitue moins une révolution qu'une évolution. La Renaissance ainsi considérée forme le point de rencontre, de jonction, de soudure, de deux civilisations poursuivant un objectif différent, un résultat distinct, un idéal presque contradictoire. C'est ce qui explique comment l'effort de cette féconde période fut toujours considéré, par les architectes les plus éminents du XVIIe et du XVIIIe siècle, par Davilers notamment et par Blondel, « comme une tentative imparfaite ». Elle n'offre pas, en effet, dans ses productions, cette fermeté de conceptions, cette netteté de principes, cette pureté, cette unité surtout, qui caractérisent tout art vraiment autochtone, jaillissant en quelque sorte du sol, et n'empruntant rien qu'à lui-même et à la Nature. Les mœurs d'un peuple, ses préjugés, ses croyances, ses usages, sont toujours longs à changer. Ses traditions sont tenaces. Modifier le fond, c'est affaire de temps ; l'avenir s'en charge. Aux préoccupations actuelles, aux engouements de la mode, appartient au contraire le privilège de parer ces choses difficilement muables, d'ornements empruntés à d'autres climats ou à d'autres époques. Au XVIe siècle, l'Italie fournit le décor, mais la France continue d'imposer la forme. — Maquillage, dira-t-on ! mais assez habile pour dissimuler les rides, et trop charmant surtout pour ne point faire illusion.

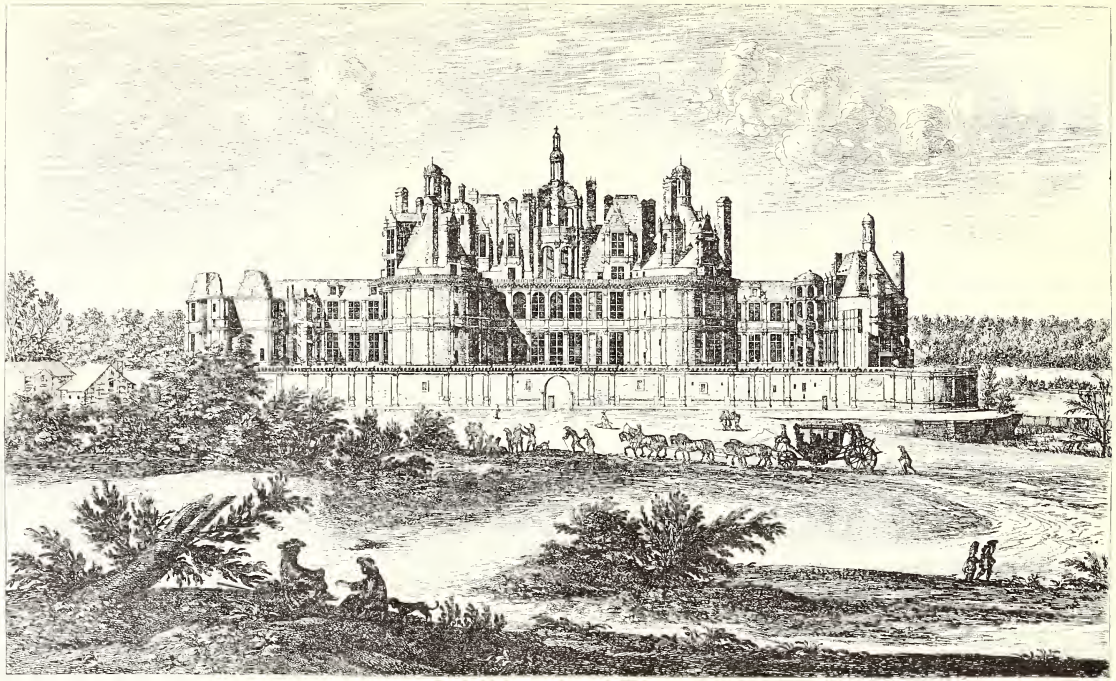


Fig. 52. – Château de Chambord (vue générale).

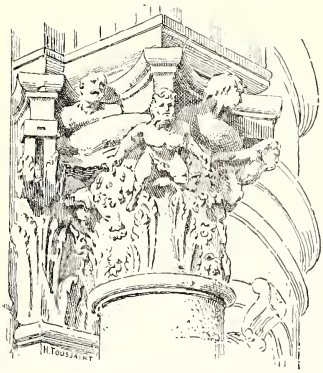


Fig. 53. — Château de Chambord (chapiteau).

Pour se rendre bien compte de ces vérités, il suffit d'étudier Chambord, l'œuvre capitale du Roi Chevalier et sa résidence préférée. Le château, il est vrai, a quitté les sommets escarpés, pour s'installer dans la forêt giboyeuse ; mais il a conservé ses tours, ses portes, ses fossés ; et sa lanterne, comme un donjon, se dresse à cent mètres au-dessus des terrasses. Ne sont-ce pas les traits principaux, les dispositions essentielles du castel féodal? Et Chambord ne constitue pas un exemple unique : Saint-Eustache n'est-il pas, dans son plan et son élévation, la reproduction suffisamment fidèle d'une église gothique? Et l'hôtel de Bourgtheroulde, qui déroule sur ses murs l'épopée du Camp du Drap d'or, ne produit-il pas à première vue, avec sa tourelle hexagone, ses lucarnes dentelées, et leurs contreforts à pinacles, l'impression d'un monument purement ogival?

Ainsi, ne craignons pas de le redire et d'insister sur ce point, même au beau temps de François Ier, la Renaissance n'a encore produit, dans le domaine des arts, qu'un aimable compromis. De ce compromis se dégage — il est vrai — une esthétique nouvelle, gracieuse, accommodante, et n'offrant plus cette parfaite unité de conception, cette convenance absolue, ces déductions logiques, ces principes conséquents et sévères, qui distinguent l'austère majesté de l'art grec et de l'art ogival. Son aspect varié, fleuri, printanier, festoyant, semble au contraire être un dernier écho de l'architecture flamboyante.

L'Antiquité, qu'on croit ressusciter, prend, en effet, sous

le ciseau du sculpteur, des allures singulièrement rajeunies. Celui-ci brode aux fûts des pilastres des trophées, des cartouches, des bandelettes, des candélabres. Il couvre les frises de bucranes, d'emblèmes, de rinceaux, de guirlandes. Il prodigue partout ces délicieux grotesques qui décorent si plaisamment armes, émaux, cabinets et faïences, et qu'on retrouve jusque sur cette bijouterie ingénieuse et délicate, pour laquelle les plus grandes dames combinaient des devises quintessenciées. Mais cette ornementation fine, gracieuse et vibrante, malgré son caractère très profane, n'offre rien de bien sincèrement antique. Elle rappelle infiniment plus la prolixe abondance du gothique fleuri que la mâle ordonnance de l'architecture grecque ou romaine.

C'est seulement vers le milieu du XVIe siècle que cette floraison, atteignant son point culminant d'élégance et de distinction, arrivera à se débarrasser complètement de ses langes. A ce moment, les emprunts faits au dehors sont devenus des biens nationaux. Les semences jetées au vent par le Rosso et le Primatice, ont porté leurs fruits. Les enseignements et les préceptes prodigués par l'école de Fontainebleau ont été recueillis, absorbés, digérés et transformés comme ce miel, dont parle Montaigne, que les abeilles « pillotent » dans le calice des fleurs, et qui n'est cependant « ni thym ni marjolaine ». Dans cet art renouvelé, l'imagination, toutefois, demeure volontairement au second plan. C'est à Vitruve revu par Serlio, Palladio et Vignole, ou interprété par Philibert de Lorme, qu'on emprunte les différents ordres,

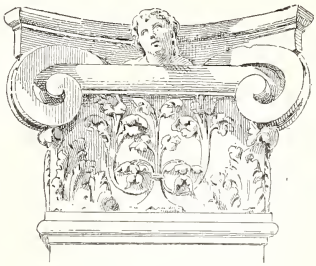


Fig. 54. — Château de Chambord (chapiteau).

pour les superposer, en ingénieux placages, sur les façades des vieilles églises et des palais nouveaux; mais la fantaisie s'épure, le goût devient plus austère, les amalgames imprévus, les contresens élégants, les aimables inconséquences se font plus rares. Les arabesques compliquées, qui dessinaient sur le nu des pilastres leurs éléments étranges, font place à de savantes cannelures. L'interprétation de la flore se réduit et se tempère. Elle se borne à une sélection de plantes « nobles », ou du moins considérées comme telles. Les folles vignettes, les rameaux échevelés, font place au laurier et au myrte emblématiques; le chêne et l'olivier substituent leur sévère feuillage aux dentelles de chou frisé. Écouen, la cour carrée du Louvre, Anet, marquent l'apogée de cette brillante période.

Ce point culminant est d'autant plus facilement atteint que cette gracieuse époque n'eut pas à connaître les enfantements douloureux, mais seulement les joies de la récolte. Héritière de cette prodigieuse habileté de main, de cette sûreté d'œil, de cette netteté de discernement, qui semblaient, à la chute de la domination gallo-romaine, anéanties pour toujours, et que six siècles de persistants efforts, de progrès incessants et d'infatigable labeur avaient pu reconstituer, elle devait ignorer, en effet, les angoisses de la gestation, les hésitations des débuts. Ses architectes Martin Chambiges, Pierre Trinqueau, Jean Bullant, Pierre Lescot et Philibert de Lorme, ont hérité de l'acquit des siècles précédents et, comme constructeurs, montrent une égale habileté, sinon une pareille audace. Ses statuaires, Pierre Bontemps, Jean Goujon, Germain Pilon, Roussel, Bachelier, sont les disciples plus ou moins directs, mais très expérimentés, du vieux Michel Colombe. Enfin, pour expliquer la grâce parfaite qui domine dans cet épanouissement, ajoutez, à ces traditions fécondes et précieuses, à ces doctes enseignements, l'influence grandissante de la femme. Le long règne de Catherine de Médicis nous fera com-

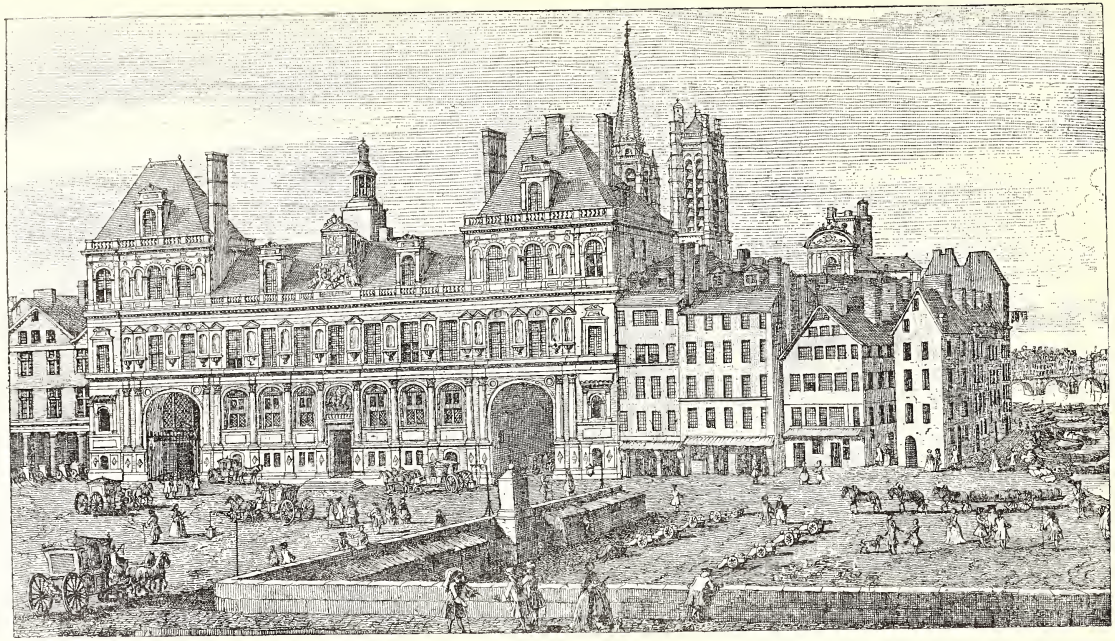


Fig. 55. — Hôtel de ville de Paris, façade du Boccador.

prendre pourquoi cette action directrice est plus florentine que romaine.

Devons-nous constater que les arts mobiliers, comme sous la période précédente, s'inspirent de l'architecture, lui empruntent leurs modèles et se plient à ses lois? Cela

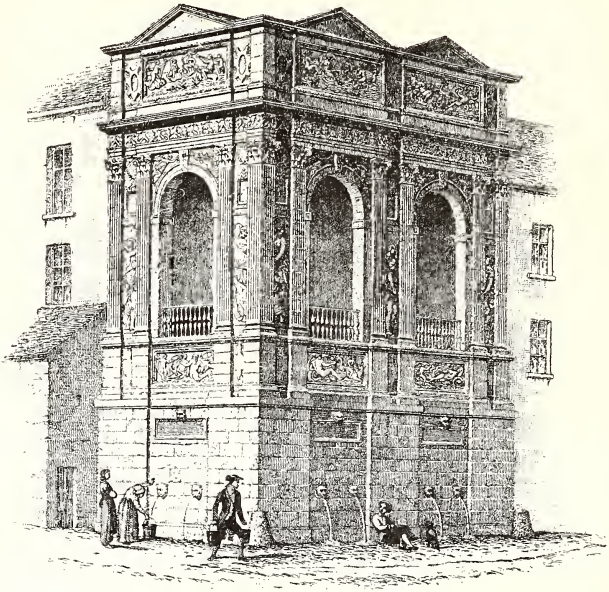


Fig. 56. — Fontaine des Innocents (aspect primitif).

semble superflu. Tous les meubles dont la forme n'est pas strictement commandée par un usage vulgaire et journalier, s'enveloppent de vraies façades de palais; les pieds des sièges s'arrondissent en colonnes; armoires, buffets, cabinets et crédences revêtent l'aspect de menus édicules surmontés de frontons, décorés de niches et de pilastres, enrichis de bas-reliefs, de tables d'attente et d'entablements. Mais, quelques variations que l'artiste exécute, aucune de

ses créations n'échappe au caractère qui domine l'évolution. Le développement en largeur partout s'accentue, les lignes horizontales prennent une importance précédemment inconnue. Ce sont elles qui donnent, non seulement à la structure du meuble, mais aussi à son ornementation, sa signification et son importance.

Fig. 57. — Grotesques décorant un plateau en émail.

Dans tous les autres arts, qu'on qualifie de décoratifs, dans l'orfèvrerie, la bijouterie, la serrurerie, le tissage et le brochage des étoffes, on retrouve les mêmes qualités de distinction et d'élégance, un dessin aux proportions heureuses, une ornementation gracieuse et légère, un coloris délicat et brillant. Aux époques antérieures, la valeur intrinsèque tenait dans l'estimation des joyaux et des meubles une place décisive. La main-d'œuvre peu coûteuse était appréciée assurément, mais beaucoup moins que le poids du métal ou la rareté des joyaux. Désormais, dans les ouvrages de l'orfèvre, l'argent et l'or employés n'occupent plus que le second rang. La ciselure, l'émaillerie, la niellure, décuplent parfois le prix des bijoux. L'art a définitivement triomphé de la matière.

Fig. 58. — Panneau de la porte de Saint-Maclou, à Rouen.

Cette perfection de main-d'œuvre, inspirée, dirigée,

gouvernée par un goût exquis, ne cessera d'enfanter des œuvres charmantes qu'à la chute des Valois. Les dernières années de cette dynastie si brillante en son principe, si triste en son déclin, eurent beau être troublées par les horreurs d'inutiles massacres, par les navrantes incertitudes de la guerre civile et des conspirations religieuses, jusqu'à son dernier souffle, l'art inauguré sous Charles VIII et si brillamment encouragé par François Ier, resta fidèle à ses origines et conséquent avec lui-même. Si, à la mort de Henri III, il prend fin, c'est que son rôle est terminé. Sa fonction historique était double, en effet. D'une part, il avait pour devoir de rompre avec les traditions d'un passé à la fois long et glorieux. D'autre part, il avait pour mission de préparer une expression nouvelle de l'esprit humain, expression s'accordant avec les aspirations de la société moderne, qui, refondue, transformée, pleine de sève et de force, d'ardeur et de jeunesse, allait s'établir sur les ruines d'un vieux monde appelé à disparaître bientôt.

Ce qu'il faut ajouter, pour être juste, c'est que la Renaissance remplit ce rôle transitoire, avec autant d'élégance que de distinction.

Fig. 59. — Chiffre de Claude de France.
(Château de Blois.)

VII

LE STYLE LOUIS XIII

Ainsi que nous venons de le constater, avec l'assassinat de Henri III et l'effondrement de la branche des Valois, la Renaissance a pris fin. Un monde nouveau se lève et grandit, et l'Art, interprète respectueux de la société qui lui donne la vie, va revêtir des formes sensiblement différentes. Faut-il regretter la disparition si rapide de cette floraison charmante, séduisante en ses aspirations, aimable en ses œuvres, toujours délicate et gracieuse? Assurément. — Faut-il se montrer surpris de cette transformation nouvelle? Nullement. — Cet épanouissement, nous l'avons expliqué, ne pouvait être qu'éphémère. On lui donne le nom de Style, et cependant toute son esthétique se borne à des concessions, et ses principes à l'accommodation de maximes opposées. Peut-être même est-ce bien cette surprenante flexibilité, ce manque de rigorisme, cette confusion plus ou moins préméditée, qui fait son charme à nos yeux et rend sa séduction si pénétrante. Peut-être est-ce là qu'il faut chercher l'explication de cet engouement général et du succès si particulier qui lui ont valu, de nos jours, avec des admirations enthousiastes, un nombre extraordinaire de copistes. Ses règles accommodantes se prêtent, en effet, à des compromis si faciles, à des applications si nombreuses, que nos architectes et nos décorateurs, dépourvus, hélas! de ce feu sacré qui invente et qui crée, incertains et forcés souvent de composer avec des besoins très divers, interprètes de goûts variables et de mœurs en perpétuelle transformation, ont trouvé, dans son absence de tout rigorisme, le moyen de mettre d'accord des aspirations vagues, mal

définies, parfois même contraires, et qui n'ont d'autre rapport entre elles que leur simultanéité.

Avec la période suivante, il n'en allait plus être de même. Le demi-siècle compris entre 1590 et 1640, véritable entrée en matière des temps modernes, ne pouvait manquer d'affirmer sa vitalité, par un art qui fut la vivante expression de ses idées et de ses mœurs. Avec Henri III, monarque avili, semblable à ces princes du sérail par lesquels ont fini la plupart des dynasties orientales, les barrières qui parquaient les divers « états » ont été fortement ébranlées. Progressivement, les classes énergiques et laborieuses vont se substituer aux classes privilégiées, qui, depuis près d'un siècle, ont cessé de jouer dans l'État un rôle nécessaire. Déjà, les ambitions grandissent, les démarcations s'effacent, et les moralistes s'en plaignent. « L'artisan, dit l'un d'eux, imite le marchand; celui-ci tranche du gentilhomme, et le gentilhomme désire être prince. » La vérité c'est que le peuple cesse d'être une quantité négligeable. Pour la première fois, on voit un roi de France discuter avec ses conseillers les moyens les plus propres à augmenter la richesse publique, à développer l'industrie, à protéger les métiers, à rendre le commerce florissant. Pour la première fois, on s'efforce d'établir dans les finances royales une comptabilité régulière; et — signe des temps! — pour la première fois, les économistes saisissent le public de ces graves questions.

Envisagé à ce point de vue, l'avènement du Béarnais succédant à la Ligue, rappelle, avec des allures moins archaïques, le règne de Charles V succédant à la Jacquerie. Au milieu de cette reconstitution de l'État sur un plan si nouveau, Henri IV prend la figure et l'aspect d'un monarque réparateur. Désormais la royauté apparaît comme une fonction supérieure, indestructible; et si la noblesse, en partie ruinée par le faste de l'ancienne Cour, et assouplie, domptée par la main robuste et puissante du nouveau maître,

manifeste sous Richelieu ou Mazarin des velléités d'indiscipline, ce n'est plus le trône qu'on essayera de mettre en péril, mais simplement le ministère qui sera menacé.

Le reflet d'un état d'esprit si nouveau ne pouvait manquer d'apparaître dans les arts. Désormais, en architecture,

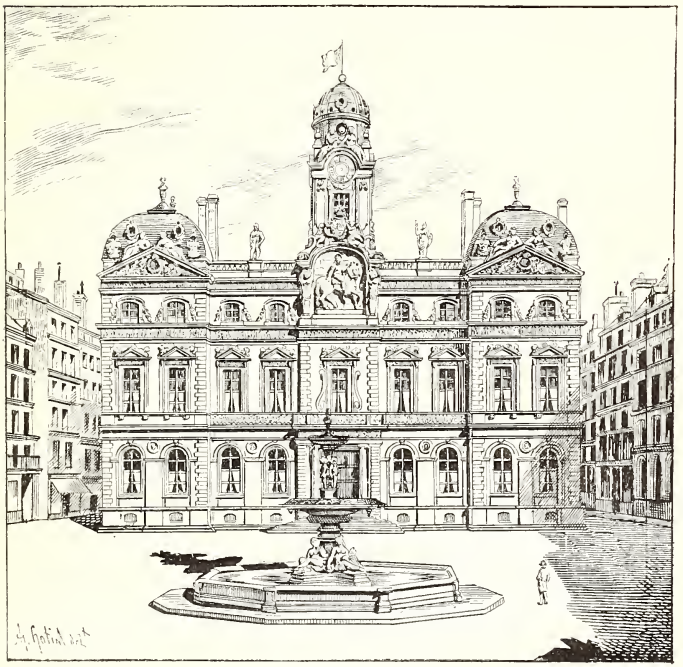


Fig. 60. — Hôtel de ville de Lyon.

la fantaisie ou les commodités de celui qui édifie; ne sont plus les seules exigences dont on doive tenir compte, et les bâtiments royaux, aussi bien que les habitations privées, vont concourir, par l'ampleur et la régularité de leurs façades, à la beauté de l'ensemble et à l'agrément du public. Sans prétendre dénigrer les exquis palais du siècle précé-

dent, il faut bien reconnaître, avec M. Lechevallier-Chevignard, que ce sont avant tout « des œuvres de satisfaction personnelle et quelque peu égoïste ». A Blois, à Fontainebleau, à Chambord, le grand luxe, la splendeur, la magnificence, n'apparaissent presque point au dehors. Elles échappent au passant. A Chenonceau, qui ne s'abrite plus pourtant derrière les grands arbres, qui ne semble pas se dissimuler au regard, mais enjambe la rivière, il n'en est pas autrement. Opposez à cela le château neuf de Saint-Germain étageant ses arcades sur les coteaux qui bordent la Seine, la monumentale galerie qui relie les Tuileries au Louvre, ou l'hôtel de ville de Lyon. Puis, descendant du prince à ses sujets, et des édifices publics aux constructions particulières, envisagez les hôtels de la place Royale, les maisons mutilées de la place Dauphine, destinées à l'habitation de simples marchands. Ce sont autant de témoins éloquents, racontant à tous les yeux les changements extraordinaires qui, en un temps bien court, se sont opérés dans les esprits et dans les mœurs.

Si nous avançons de quelques années, nous allons trouver le Marais transformé et peuplé de superbes demeures aux allures de palais, l'hôtel de ville accru, le quai Malaquais bâti, le Luxembourg achevé, la Sorbonne et le Palais-Cardinal faisant presque oublier le Louvre et ses splendeurs. Ainsi, en dépit des troubles de la minorité de Louis XIII et des agitations de son règne, l'aspect de la vieille et grande capitale a été renouvelé. Paris est devenu digne des louangeuses épithètes dont Montaigne la gratifiait par anticipation, l'appelant « la gloire de la France et l'un des plus beaux monuments du monde ». Ajoutons qu'une fois entré dans cette voie nouvelle, on ne s'arrêtera plus en chemin. La préoccupation de flatter les yeux du public, par le régulier alignement de belles et nobles façades, apparaîtra aussi bien dans la construction des simples maisons de rapport

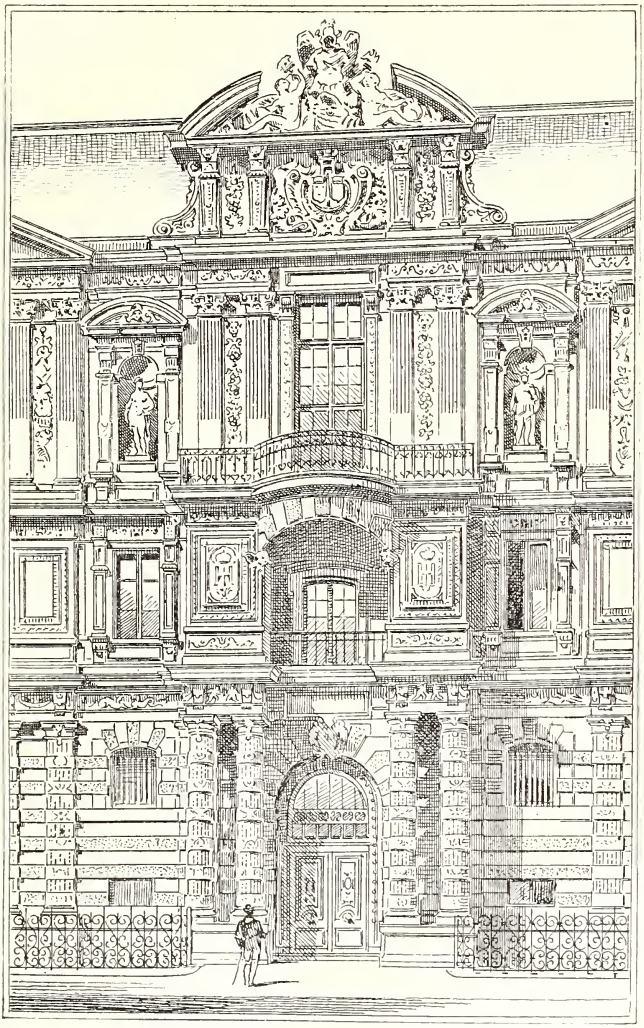


Fig. 61. — Grande galerie du Louvre.

que dans l'édification des palais. Elle se manifestera à ce point qu'un vieil économiste, Monchrestien de Watteville, reprochera à ses contemporains de bâtir comme s'ils ne devaient jamais mourir.

Nous voilà bien loin de ces monuments isolés, péniblement entrepris, et conduits à leur achèvement par une succession de générations acharnées à la même œuvre. La réalisation de ces plans d'ensemble n'est devenue possible que parce qu'on a introduit dans le fonctionnement général de l'État des améliorations nombreuses et décisives. La méthode dans les plans, la suite dans les entreprises, l'ordre dans les finances, quoique encore vacillants et incertains, permettent cependant de mener à bonne fin, et dans un court espace de temps, les travaux de longue haleine. C'est grâce à ces qualités administratives, essentiellement modernes, que Henri IV put en quelques années réaliser la Grande Galerie du Louvre, « pensée grandiose, dont le but apparent n'était que d'embellir Paris et la rive droite de la Seine, mais qui, au fond, devait servir à la sûreté du roi et, partant, au salut du royaume ». Combien d'autres ouvrages furent aussi rapidement exécutés! La création de la place Royale dura dix ans à peine; et il ne fallut guère plus de cinq ans à Jacques Debrosse pour terminer le palais du Luxembourg.

On voit par là quel caractère absolument nouveau marque, dès le début, l'art du XVIIe siècle. Les Valois et leurs prédécesseurs — ne craignons pas d'insister sur ce point — n'avaient presque uniquement en vue, dans l'érection de leurs gracieux palais, que la satisfaction du faste royal. Henri IV et ses successeurs s'efforcent, au contraire, de mettre ce faste à la portée de leurs sujets. Avec eux l'art prend un caractère public. Il se démocratise; voilà pourquoi la vieille Lutèce fait place au moderne Paris. Celui qui naît alors est, en effet, notre Paris à nous, non seulement la capitale politique de la France, le Paris matériel que nous

voyons, mais le Paris intellectuel, littéraire, sociable, le foyer des arts, avec sa vie de salon, de théâtre, de promenades. « Entre nous et ce Paris-là, a écrit avec beaucoup de justesse M. Baudrillart, il y a moins loin qu'entre ce même Paris du XVIIe siècle et celui de la Ligue, qui n'en était séparé pourtant que par un petit nombre d'années. »

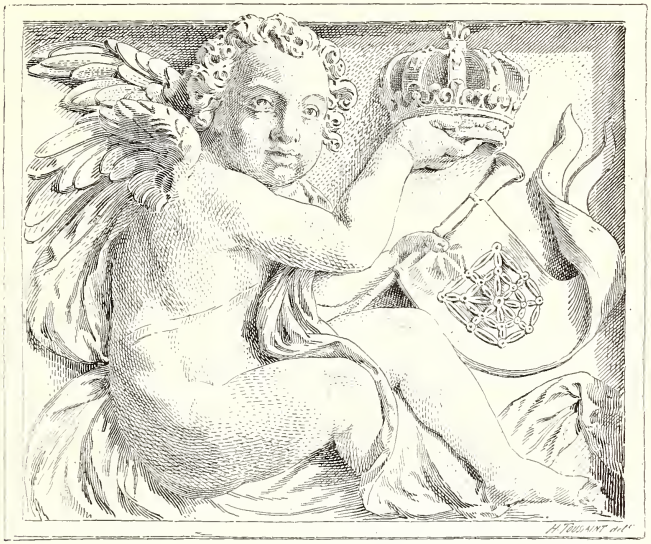


Fig 62. — Génie portant les armes de Navarre, par Jacquet.
(Grande galerie du Louvre.)

Il faudrait singulièrement méconnaître les rapports intimes qui unissent les arts et les mœurs, pour supposer que cette stabilité si laborieusement acquise, cet équilibre social mieux pondéré, cette régularité dans les institutions, n'eurent pas leur contre-coup direct dans les productions de l'esprit. Conséquence facile à prévoir, l'élégance dégagée et plutôt fragile des époques précédentes disparaît promptement de l'architecture. Les formes se montrent partout

plus trapues, plus carrées, plus robustes. La solidité un peu trop massive des édifices est rendue plus sensible par le mariage fréquent des briques et de la pierre. La sobriété de l'ornementation à la fois austère et tourmentée, un peu lourde, qui tient de la sévérité française et du gongorisme espagnol, — cette enflure qu'on retrouve jusque dans la littérature de ce temps, — ajoute à l'aspect énergique et vaillant de la construction.

Plus de frêles colonnettes, mais de solides pilastres affectant des allures de contreforts ; à plus forte raison plus d'arcs aigus, fleuronnés, trilobés, de lucarnes historiées ; partout de longues frises, d'énormes entablements, de larges plates-bandes ; partout le plein cintre et même l'arc surbaissé avec la voûte elliptique, écrasée ; plus de fantaisies ailées égayant les surfaces de la pierre ; plus de ces lacs ou de ces banderoles enlaçant les fûts, contournant les baies, allégeant les saillies ; une mouluration pesante, des profils énergiques, des colonnes annelées, des cartouches compliqués, des murs appesantis par des bossages vermiculés ; partout les lignes verticales coupées et morcelées ; les lignes horizontales, au contraire, multipliées et développées, achèvent d'imprimer aux monuments une allure forte et résistante, conforme aux institutions dont la royauté, sous la pression des événements, a doté le pays, et s'harmonisant avec les mœurs de la société nouvelle.

« Veut-on se rendre compte du prodigieux chemin qu'avaient fait, en trente années, nos idées architecturales? écrit M. Vitet. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le pavillon de Flore et le corps de logis qui le relie au pavillon de Bullant [1]. Vit-on jamais plus monstrueuse alliance, plus choquante anomalie ? A côté de cette délicate finesse, com-

1. Le pavillon de Flore et la partie qui l'avoisine à l'heure actuelle ont été reconstruits sous le second Empire. Ceux auxquels M. Vitet fait allusion rappelaient par leur pesanteur les travées qui confinent, dans la cour du Carrousel, au pavillon de Marsan.

ment comprendre cette gigantesque lourdeur?... Aussi le public de nos jours, ne pouvant supposer un si brusque revirement, s'est-il avisé d'imputer à Louis XIV, à son siècle, à ses idées, cette façon irrévérencieuse d'achever les Tuileries. »

En même temps que l'architecture s'alourdit et que l'or-

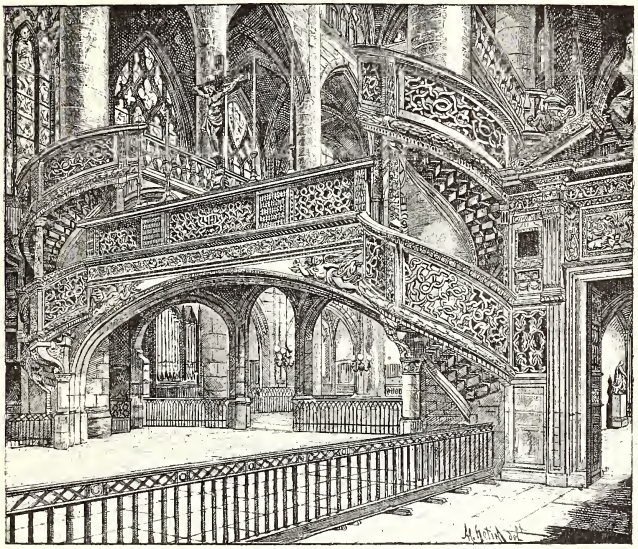


Fig. 63. — Jubé de Saint-Étienne-du-Mont.

nementation perd sa gracile sveltesse, la Statuaire abandonne ses formes élancées et abdique sa souveraine élégance. C'est en vain qu'on chercherait sous le ciseau de Simon Guillain, de Barthélemy Prieur, des frères Lheureux, de Jacquet et de Franqueville, l'incomparable distinction d'un Jean Goujon ou d'un Germain Pilon. Personnages et ornements appartiennent cependant à la même famille. Statuaires et sculpteurs vivent sur le même fond que

leurs devanciers. Mais, en passant en d'autres mains, le gracieux bagage s'est alourdi. Les types se font plus trapus, plus mafflés; les guirlandes s'empâtent, les rinceaux deviennent moins souples, le faire moins nerveux; l'ordonnance surtout est moins claire. La flore elle-même s'épaissit et s'engonce, jusqu'au jour où, grande innovation! les conquêtes de la botanique prodiguées en gerbes, en chutes, en bouquets mêlés d'écureuils, d'insectes et d'oiseaux, marqueront une révolution dans la traduction ornementale de la nature : l'interprétation remplacée par la copie exacte, et sincère au point de paraître sèche et dure.

Cette substitution s'opère un peu partout à la fois, même dans l'orfèvrerie, — témoin le coffret d'Anne d'Autriche conservé au Louvre, — mais c'est surtout dans l'art du peintre qu'elle se manifeste avec éclat. Les grotesques fleuris signés par Simon Vouet, attestent cette transformation féconde et très particulière. Dans ses autres productions la peinture — est-il nécessaire de le dire? — suit une marche latérale. Un beau corps souple, élancé, sain et vigoureux, des traits nobles et réguliers, ne suffisent plus à inspirer aux artistes des œuvres durables et à contenter leurs admirateurs. On préfère des attraits plus touchants, des beautés plus sensuelles. On exige des séductions plus provoquantes, une langueur mystérieuse, un abandon caressant et rêveur. Sous l'empire de ces préoccupations, les contours s'amollissent, les draperies s'enroulent, et la peinture, grâce au clair-obscur, s'enveloppe de teintes alanguies. La nudité des « Madeleines au désert » se charge d'un embonpoint engageant, de carnations potelées, fraîches, appétissantes. Les saints, dans leurs extases, se complaisent en des attitudes trop gracieuses, en des gestes trop nobles, pour ne pas paraître affectés.

Cette évolution si curieuse n'est pas — cela va de soi — sans provoquer quelques résistances. La lutte tout d'abord

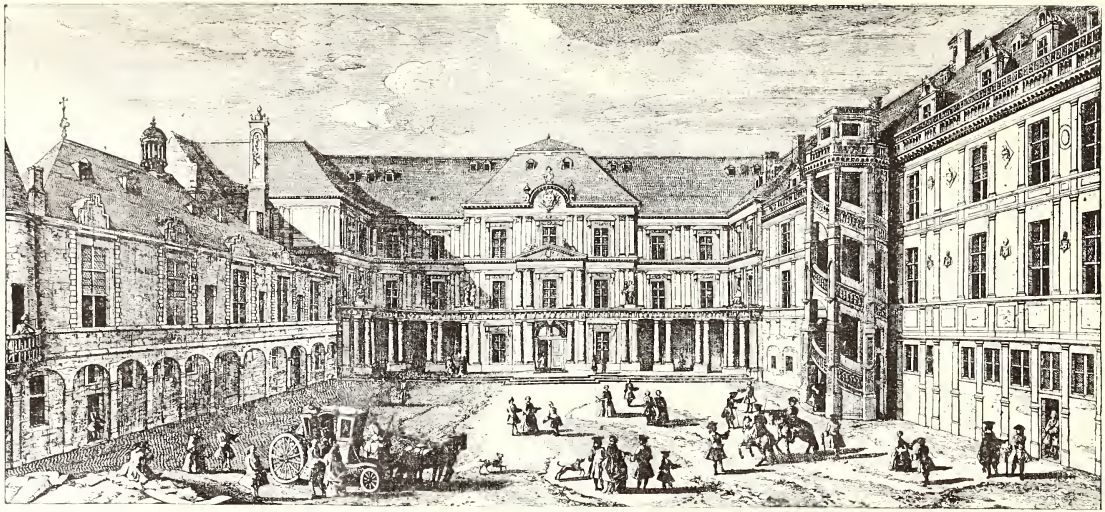


Fig. 64. — Cour d'honneur du château de Blois, façade du corps de logis reconstruit par Gaston d'Orléans.

semble ouverte entre deux tendances opposées, mais participant toutefois des préoccupations nouvelles. L'une, empreinte d'une grandeur austère et classique, s'inspirant des admirables exemples que lui livrent et Poussin et Le Sueur, cherche à réagir contre l'excès de ces représentations maniérées. L'autre, éblouie par le charme débordant de Rubens et par l'étalage de science des Italiens décadents, aboutira aux pompes solennelles de Le Brun, et interprétera les magnificences du Grand Règne.

Enfin, dernière constatation, et non la moindre à nos yeux, l'ameublement, lui aussi, met ses formes d'accord avec les principes qui gouvernent les autres arts. La table et le lit, la chaise et l'armoire, le cabinet lui-même, se font plus massifs, plus carrés et plus lourds. S'inspirant des rondeurs du balustre à mollet, qui fait son apparition dans l'architecture, où il va prendre une place importante, les pieds des meubles à bâtis s'engorgent et se gonflent; le dossier des sièges s'élargit et se carre; les dressoirs cessent d'échafauder, sur de frêles colonnettes, de multiples étages chargés de vaisselles de prix. Les quenouilles du lit s'enflent pour mieux supporter le fardeau des draperies pesantes, — car l'art du tapissier, indice d'un essor surprenant de bien-être, prend un développement soudain. — En même temps, une profession nouvelle, l'ébénisterie, substitue, dans les meubles de prix, la marqueterie sévère de ses bois de rapport, aux élégantes saillies, aux gracieux bas-reliefs ingénieusement combinés par l'ornemaniste, et largement rendus par le ciseau du sculpteur.

Ainsi le mobilier, lui aussi, subit l'influence efficace des idées ambiantes; mais, grande et surprenante nouveauté! il commence à répudier la subordination étroite dans laquelle l'architecture le tenait depuis cinq cents ans. Sans cesser d'être le serviteur fidèle des besoins et des mœurs, il se prend à vivre de sa vie propre. Sous quelque forme qu'on l'envisage, — orfèvrerie, menuiserie, serrurerie, — il affecte

désormais d'avoir sa personnalité, et la main-d'œuvre des métaux et du bois cesse de s'inspirer du travail de la pierre. Cet accès d'indépendance naît, du reste, d'un accès de logique. Sans répudier le devoir de le faire concourir, avec les autres arts, à l'indispensable unité que doit pré-

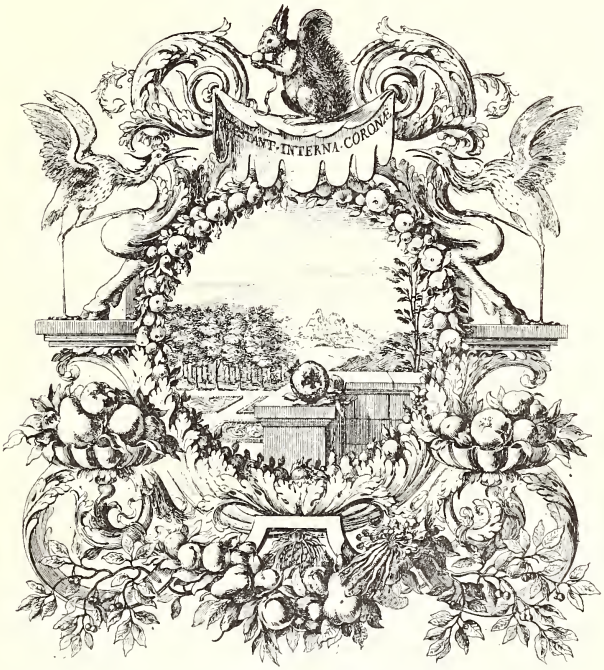


Fig. 65. — Panneau décoré de fleurs et de fruits au naturel.

senter tout ensemble décoratif, on admet cependant qu'il est en droit de se plier aux exigences très spéciales auxquelles il a mission de pourvoir, en même temps qu'aux nécessités découlant de la nature même des matériaux qu'il ouvre. Mais le plus remarquable en cet affranchissement, c'est que cette autonomie, rationnelle en son principe, finira,

comme tant d'autres choses, par s'exagérer. Bien mieux, l'affranchi d'hier deviendra l'oppresseur de demain, et avant la fin du XVIIe siècle nous pourrons voir, suivant la judicieuse remarque de Quatremère de Quincy, « le goût des meubles en bois et de la menuiserie influer non seulement sur les ornements, mais encore sur les formes de l'architecture ».

Fig. 66. — Calice de Saint-Jean du Doigt.

VIII

LE STYLE LOUIS XIV

Aucune époque, en nos temps modernes, n'a joui d'une plus considérable réputation, d'une renommée plus universelle, d'une admiration moins contestée que celle qui s'incarne, si l'on peut dire ainsi, dans la personne de Louis XIV et porte son nom. Jusqu'en ces dernières années, elle a passé, aux yeux d'une infinité de gens très instruits et fort distingués, pour l'apogée de ce que l'esprit et l'art français pouvaient produire de plus grand, de plus généreux, de plus noble. On rapprochait, non sans un certain orgueil, le siècle de Louis XIV des siècles de Périclès et d'Auguste. Chateaubriand n'hésitait pas à écrire que ce temps « est peut-être le seul qui ait bien connu les convenances morales, et qui ait toujours fait dans les arts ce qu'il fallait et rien de plus, rien de moins » ; et M. Cousin, au début de ses belles études sur le XVIIe siècle, s'écriait : « Dans un grand siècle, tout est grand. » Cet enthousiasme s'explique, au surplus, si l'on envisage dans leur ensemble la remarquable profusion de belles œuvres que cette période enfanta, et leur étonnante concordance, plutôt que l'excellence de chacune d'elles. Il se trouve justifié surtout, si l'on est décidé à se contenter des apparences.

Celles-ci, en effet, sont bien pour éblouir. Un caractère domine toute cette période, apothéose de la monarchie moderne, caractère évident, saisissant, général, se manifestant partout, dans les plus importantes actions comme dans les moindres événements de la vie. — Ce caractère, c'est la majesté ! — Architecture, beaux-arts, littérature, ameublement, tout est majestueux ! Tous les actes de la vie,

la démarche, le geste, l'attitude, le langage, tout ce qui approche l'homme, le touche, l'enveloppe ou le pare, tout est empreint d'une relative grandeur; non pas de cette grandeur morale, exaltation suprême de nos sentiments les plus élevés; mais de cette grandeur factice, hautaine, dédaigneuse, qui va s'imaginant que l'homme se grandit par la très haute opinion qu'il professe de lui-même, et se hausse dans l'estime du monde par le mépris de ce qui n'est pas lui.

A juger superficiellement le prestigieux appareil dont s'entoure le monarque, en qui s'incarne désormais l'État; à contempler, dans leur ensemble, les manifestations bruyantes qui de toutes parts convergent vers la personnification de la royauté triomphante, il semble qu'on se trouve en face de quelque chose de disproportionné, de gigantesque. Mais dès qu'on pénètre le secret de ce troublant mirage, on demeure surpris par ce que ces splendeurs ont de faux, de boursouflé, de convenu. On est confondu par le peu de naturel et de consistance des idées qui produisent tant d'éclat, par la subtilité d'imagination mise en œuvre pour créer tant de besoins factices, et pour faire concourir tant d'efforts à la satisfaction de préoccupations relativement frivoles.

« Un détail du costume, au reste, suffit pour caractériser toute cette curieuse époque : c'est la perruque, et ce détail est typique. L'homme qui, non satisfait de la chevelure à lui départie, en revêt une autre dix fois, ving fois plus considérable; l'homme qui, pour se rendre plus imposant, consent à se faire raser le crâne chaque matin et à s'affubler d'une toison artificielle, mélange monumental de cheveux, de laine et de soie, dont le poids atteint jusqu'à deux livres, et dont le prix s'élève jusqu'à mille écus, cet homme-là ne saurait, en effet, penser, agir et vivre comme ceux qui se contentent de leur chevelure naturelle. » Aussi quel faste inconnu jusque-là ne rencontre-t-on pas dans ces fêtes

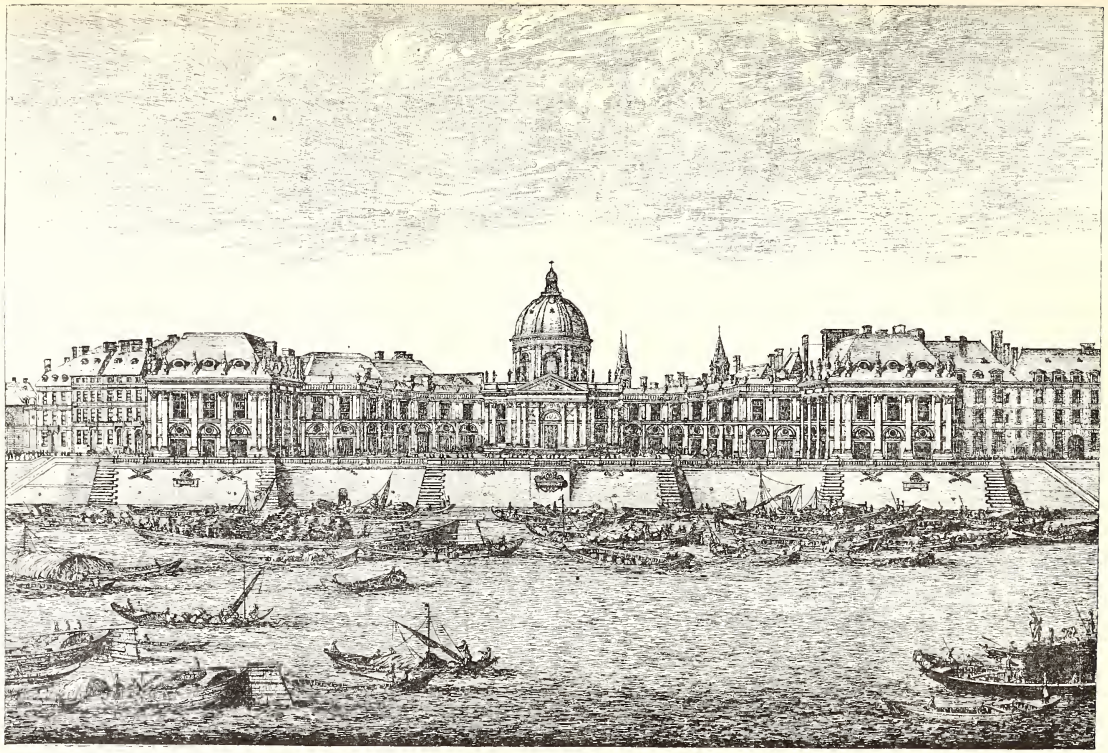


Fig. 67. — Vue du Collège des Quatre-Nations, au XVIIe siècle.

merveilleuses dont Saint-Germain, Versailles, Trianon, Fontainebleau, Marly, Chambord et Compiègne furent tour à tour le théâtre! Elles dépassent en splendeur, et c'est tout dire, les plus prodigieuses solennités de l'Italie, et les magnificences de la Cour de Bourgogne, au temps de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire. Voltaire, parlant de l'excursion que Louis XIV fit à Lille et Dunkerque en 1670, prétend, avec un peu d'exagération peut-être, que la pompe et la grandeur des anciens rois de l'Asie n'approchaient pas de l'éclat de ce voyage. Le certain, c'est qu'on ne devait plus revoir un pareil débordement de pompe extérieure.

« Quoiqu'il eût peu d'imagination, écrit Quicherat en parlant de celui que, déjà de son vivant même, on appela le Grand Roi, ses idées en fait de magnificence allaient aussi loin que tout ce qu'on pouvait lire dans les romans de l'époque. Mais le goût chez lui ne répondait pas à la volonté. Assez bon juge des productions de l'esprit, il ne sut jamais apprécier, dans les œuvres d'art, que l'éclat et la symétrie, deux choses qu'il fallait pousser à l'extrême pour lui plaire. » L'éclat et la symétrie, tels sont en effet les deux marques distinctives de la monarchie arrivée à son point culminant; celles qui lui font une place à part dans l'histoire de l'Art. Ajoutons à ces deux qualités, je ne sais quoi de théâtral, et nous aurons le secret de cette majesté apparente.

L'union de l'art dramatique aux plaisirs de cette Cour, sur laquelle se fixent les regards de toute l'Europe, transforme, en effet, cette épopée en une sorte de mythologie en action. Ces ballets, dans lesquels le roi paraît en personne, font penser à Néron, fier surtout de ses talents d'acteur. Le fameux carrousel des Tuileries, qui devait laisser son nom à une de nos places publiques, fête splendide où ce que la France possédait alors de plus distingué, de plus noble, de plus illustre, se donna en spectacle à un public

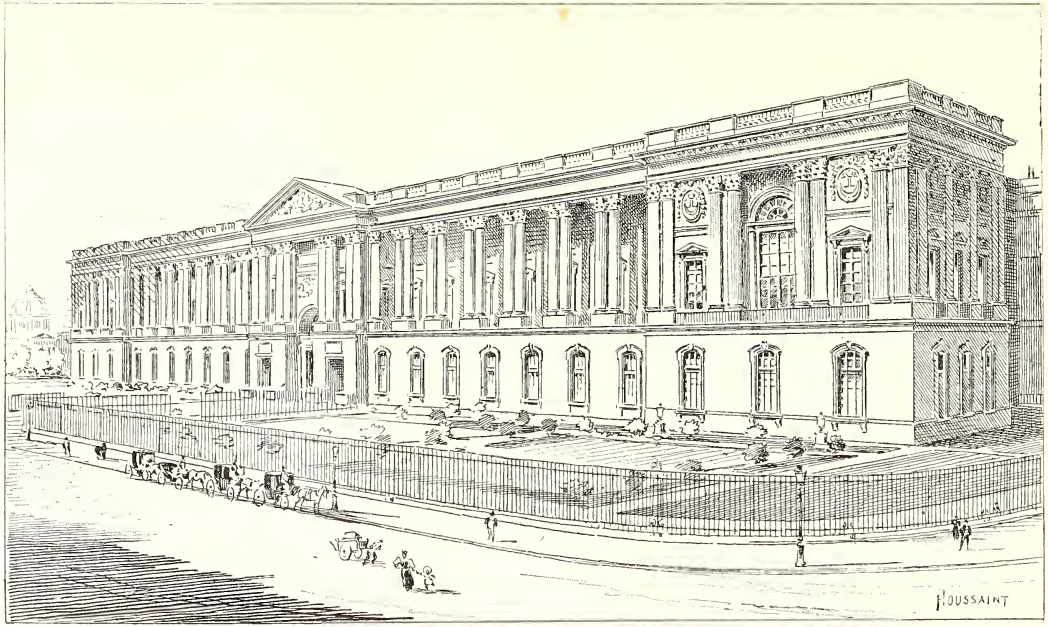


Fig. 68. — La colonnade du Louvre.

payant, rappellent les jeux Olympiques de l'ancienne Grèce, ou les combats du cirque romain, avec la sécurité en plus et l'héroïsme en moins. Dans un ordre plus délicat, la *Princesse d'Élide,* avec ses transparentes allusions; les *Plaisirs de l'île enchantée,* la tragédie-ballet de *Psyché,* sont sans analogues dans aucune autre Cour. La vie réelle, suivant la remarque de Quicherat, prend en quelque manière la tournure de ces romans à la fois amoureux et héroïques chers à l'Espagne, et que les deux Scudéry avaient mis si fort à la mode dès les premières années du règne.

Comment s'étonner, après cela, que les principales manifestations des arts plastiques, et au premier rang l'architecture, surtout dans les édifices publics, révèlent avant tout une préoccupation de décor. — Décor splendide parfois, impressionnant, merveilleux, comme la colonnade du Louvre, façade imposante s'il en fut, la plus noble qu'on puisse imaginer, mais qui ne tient en rien au palais dont elle forme le péristyle. — Décor parfois moins heureux, maladroit, incommode, comme l'hémicycle du collège des Quatre-Nations (aujourd'hui l'Institut), dont le plan semi-elliptique, qui n'était imposé à l'architecte Levau par aucune exigence particulière, par aucune convenance spéciale, aboutit à fermer quatre rues descendant à la Seine, et à paralyser la circulation d'un quartier. — Décor, pur décor et fort gênant, que ces arcs de triomphe dressés aux issues de la capitale, au bout des rues Saint-Denis, Saint-Martin, à la porte Saint-Antoine, sur le quai Saint-Bernard, et qui, sans utilité pratique, ont pour premier effet d'obstruer les voies les plus passantes de Paris?

Même lorsque, dans les bâtiments royaux et les édifices publics, l'architecte, obligé de compter avec des obligations précises, consent à subordonner les grandes lignes de ses façades à la destination de la construction, cette préoccupation de créer un décor brillant et symétrique subsiste. Elle domine l'inspiration du constructeur et gou-

verne son œuvre. Est-il plus magnifiques et plus imposantes décorations que l'hôtel des Invalides, considéré de la Seine, ou le palais de Versailles, contemplé des jardins? Ce que nous savons de Marly, aussi bien que le grand Trianon, suffit à nous révéler une volonté pareille, qu'on ne retrouvera plus dans la suite, du moins à un tel degré.

Dégagée de la rustique lourdeur des deux règnes précédents, et de l'austérité qui caractérise l'époque de Louis XIII, cette architecture aurait pu, semble-t-il, s'abandonner aux aimables caprices d'une fantaisie légère et gracieuse, puisque les convenances sont chez elle subordonnées à l'effet. Il n'en fut rien cependant, parce qu'elle-même obéit à des règles supérieures, commandées par des circonstances étrangères en apparence aux choses de l'art, mais résultant d'un état d'esprit tout spécial, qui découlait à son tour des conditions politiques et sociales au milieu desquelles cette époque évolua.

La condensation de l'État, si l'on peut dire ainsi, se résumant désormais en la personne royale, apparut, en effet, aux yeux de tous, comme la réalisation de cette Unité nationale si longtemps rêvée, poursuivie à travers tant de péripéties, et définitivement acquise. La stabilité, en apparence indestructible, qui résultait de cette unité heureusement réalisée, se traduisit, dès lors, dans l'ordonnance des monuments, non seulement par la pompe et la majesté, mais par une solidité qui, parfois, prit un faux air de pesanteur, par une régularité un peu monotone et par une symétrie exagérée; alors que dans les édifices privés, moins imprégnés de la pensée dominante du règne, elle aboutit à une simplicité non dépourvue de grandeur, à une franchise et à une clarté essentiellement françaises, à une sérénité éveillant des idées de calme et de prospérité durable.

Comme corollaire de cette pensée dominante, les lignes horizontales, expression plastique des idées d'ordre et de

durée, accentuent encore leur importance. Les longs palais développent, à perte de vue, leurs façades régulières, et pour rendre leur assiette plus puissante, leur largeur plus sensible, François Mansard substitue aux toitures élevées ces combles brisés qui, mieux que ses plus admirables ouvrages, feront connaître son nom aux générations à venir. A Versailles on va plus loin encore. Contresens singulier : en un pays pluvieux et humide, on supprime toute toiture visible du côté du jardin, suppression qui faisait plaisamment dire à Saint-Simon qu'il croyait contempler un palais brûlé, ou bien une bâtisse dont le dernier étage et les toits manquaient encore.

Ce n'est point tout. Au-dessous de ces bâtiments interminables, les terrasses immenses garnies de lourdes balustrades s'étendent comme un gigantesque piédestal. Et dans les châteaux de moindre importance, à droite et à gauche se développent des ailes en forme de colonnades ou de portiques, supportant sur leurs piliers d'angle des trophées ramassés et trapus, que relient entre eux de longues grilles dorées. Cet appareil fastueux encadre la cour d'apparat, trop vaste pour ne pas sembler, en temps ordinaire, un peu vide, trop solennelle pour ne pas paraître un peu triste. Il n'est pas jusqu'aux monuments religieux, jadis si gracieusement élancés, si légers, en apparence si fragiles, qui ne participent à cet alourdissement général. Les piliers épaississent, les nefs s'écrasent et s'abaissent; les clochers et les frêles aiguilles ajourées, dentelées, font place à des dômes obèses. Déjà, sous le règne précédent, on avait vu s'élever ceux de la Sorbonne et de Saint-Louis-Saint-Paul. Sous Louis XIV on leur donne pour pendants les dômes du Val-de-Grâce, du palais Mazarin, de l'Assomption, de la paroisse de Versailles, et enfin le plus remarquable de tous, celui des Invalides, chef-d'œuvre indiscuté de Jules Hardouin-Mansard.

Ce besoin à la fois si particulier et si caractéristique de

régularité, d'ordre, de symétrie, s'étend plus loin encore; il déborde des églises et des palais, des places et des rues,

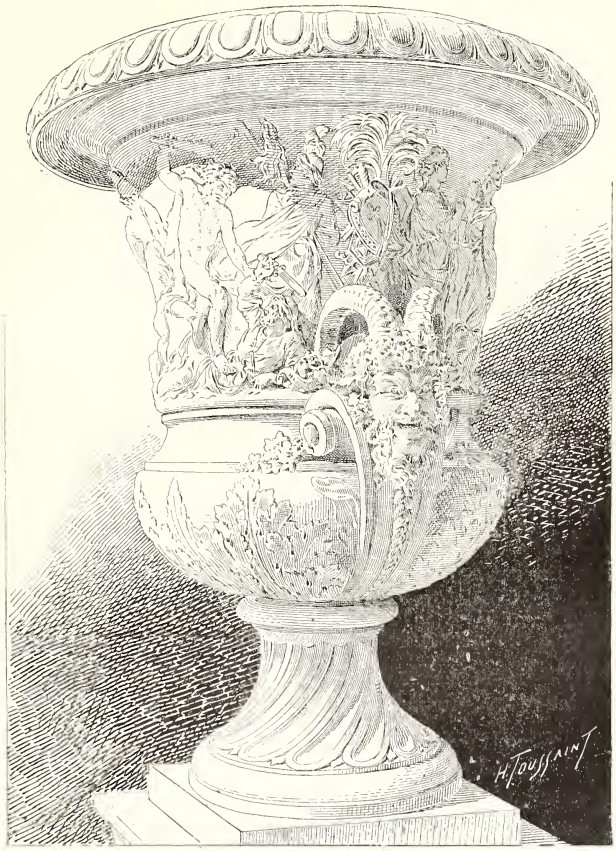


Fig. 69. — Vase en marbre. (Jardins de Versailles.)

jusque dans les jardins et les parcs. Ici l'architecte, ne pouvant refaire la nature, la façonne à son goût, la réduit à la taille de ses autres œuvres, et la condamne à ne plus être qu'un complément de ses travaux de marbre et de

pierre. Domptés par le génie d'un Le Nôtre, les massifs règlent leurs épaisseurs conformément à un plan arrêté, et dressent verticalement leurs murailles de feuilles, au moindre souffle frémissantes. Les allées, disposées en étoile, ouvrent de longues perpectives sur les diverses façades des châteaux. Les tilleuls égalisent leurs cimes, et arrondissent leurs branches en portiques. Le sol se divise en parterres brodés d'arabesques de gazon et de rinceaux de buis. Les cyprès, les ifs, dépouillent leurs formes naturelles, pour figurer des vases, des corbeilles, des urnes, des berceaux. Enfin, il n'est pas jusqu'aux eaux qui, amenées de loin et retenues prisonnières, ne concourent, sous forme de gerbes, de cascades et de jets, à la méthodique somptuosité des pelouses énormes, qu'essayent d'animer un peuple de blanches statues. — A des hommes qui se croient plus qu'humains, il faut une nature obéissante et servile.

A l'intérieur des temples, des palais, des hôtels privés, on retrouve, avec l'indispensable symétrie, un redoublement d'opulence et de majestueuse somptuosité. Des vestibules énormes donnent accès à des escaliers très vastes, qui eux-mêmes aboutissent à des antichambres monumentales et à de resplendissantes galeries. — Ces galeries du XVIIe siècle, expression la plus remarquable du faste public et privé, qui à Versailles et à Trianon, au Louvre, à l'hôtel Lambert, à l'hôtel fameux du duc de La Vrillière, occupé aujourd'hui par la Banque de France, nous confondent par leur splendeur, sont remplacées dans les logis plus modestes par des enfilades de chambres disposées, suivant le vœu de Blondel, de façon à montrer de suite l'étendue du bâtiment et sa symétrique ordonnance.

Tout brille en ces appartements, tout reluit, tout éclate et pétille aux yeux, dans cet entassement de marbres, de stucs et d'or, dans cet enchevêtrement de trophées, de cartouches, de boucliers, de guirlandes, si nombreux, si

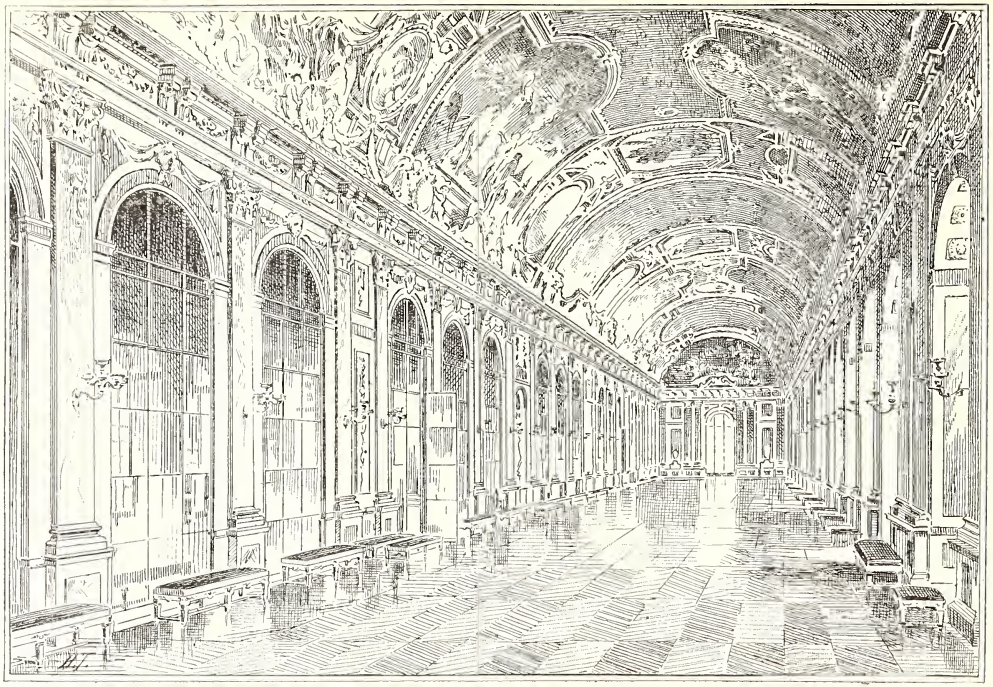


Fig. 70. — La grande galerie des Glaces (palais de Versailles).

pressés, si tassés, qu'ils semblent vouloir s'écraser et se confondre. On dirait qu'un rayon de ce soleil, emblème choisi par le plus formidable orgueil de cet orgueilleux temps, est demeuré accroché aux volutes des chapiteaux, aux saillies du plafond, aux cannelures des colonnes. — Prodigalité de splendeurs, dont l'excès peut blesser nos yeux et chagriner notre goût plus austère, mais qui, par son ampleur, par sa magnificence sans précédent, par son débordement de richesse, frappe les esprits les plus indifférents et même les plus rebelles d'une sorte de respect mystérieux.

Et cependant nous ne voyons qu'une partie de cette magnificence, nous n'en avons qu'une perception incomplète et tronquée. Pour nous en faire une idée plus précise, il faudrait pouvoir remeubler ces galeries abandonnées et ces salons déserts; il faudrait leur restituer leurs tentures superbes, leurs coûteux ornements, les joyaux qui les décoraient. Le mobilier, en effet, — comme c'était au surplus son devoir, — n'avait pas revêtu une moins luxueuse livrée. Les bois des meubles s'étaient habillés partout d'une chaude couche d'or brillant et pur. Les sièges aux formes amples, robustes et dignes, s'étaient couverts de tapisseries précieuses, ou de ces brocarts de Tours, de Lyon, de Venise, de Florence, à fond d'or et d'argent, « les fleurs fort relevées » fabriquées à grands frais par Sylvio, Leduc, Reynon et le fameux Charlier; étoffes merveilleuses dont la passion, s'il faut en croire Saint-Simon, mit à mal plus d'une grande fortune.

Sur les cabinets, armoires et consoles, le génie de Boulle avait marié les filets du cuivre aux rutilances de l'écaille, et relevé les tons profonds de l'ébène, de ses admirables bronzes richement dorés. Les lourdes tables de mosaïques précieuses, chefs-d'œuvre de Megliorini, où se jouent les reflets des gemmes et des marbres rares, reposaient sur des pieds largement sculptés en forme de balus-

tres carrés, et miraient dans les glaces leurs somptueux profils. Enfin, comme si toute cette splendeur était insuf-

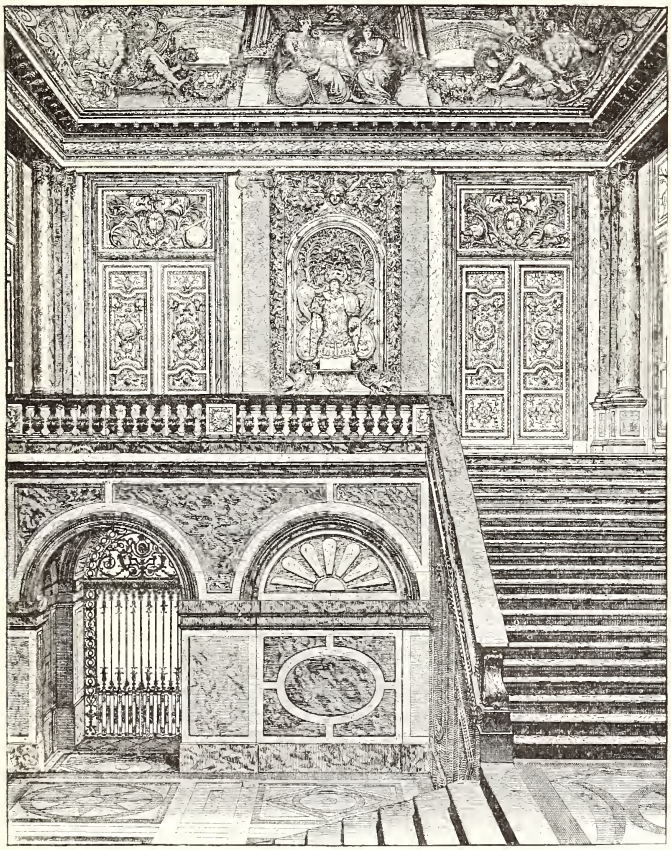


Fig. 71. — Escalier de marbre (à Versailles).

sante, partout dans les résidences royales, l'argent massif s'était substitué aux autres matières, ne se contentant pas de fournir les lustres, les candélabres, les chenêts, les

foyers, les vases à fleurs, les brasiers, les torchères, les girandoles, les cassolettes, etc., mais encore les autres meubles qu'ordinairement on fait en bois : escabeaux, guéridons, brancards, caisses d'orange, pieds de table, scabellons, balustres, et enfin le trône royal, énorme fauteuil d'argent massif de huit pieds de haut.

Toutes les intelligences, toutes les habiletés, tous les talents, avaient été mis à contribution, pour donner à cet ameublement sans précédent, le plus d'opulence et de faste possible. Non seulement on avait eu recours aux premiers artisans d'art que possédait notre pays; mais, fidèle aux traditions inaugurées par François Ier et par Henri IV, Louis XIV avait fait venir de l'étranger les artistes les plus réputés. Bien mieux, à l'exemple du vainqueur de Marignan, qui avait attribué l'hôtel de Nesle à Benvenuto Cellini, et du Béarnais, qui avait ouvert aux artistes de son temps les galeries de son Louvre, le Grand Roi institua aux Gobelins la Manufacture fameuse des « meubles de la Couronne ».

A la tête de cette manufacture unique en son genre, et dont le nom, encore célèbre dans le monde entier, devait se transmettre jusqu'à nous auréolé de gloire, il put mettre un peintre de très grand talent, épris, lui aussi, de la pompe et de la magnificence, doué d'une infatigable fécondité et dont les aptitudes remarquablement variées, l'esprit souple autant que vaste, étaient particulièrement propres à résoudre tous les problèmes qu'on lui pouvait poser. Élevé par Fouquet, formé par Mazarin, soutenu et protégé par Colbert, Charles Le Brun devint l'interprète attitré, le traducteur officiel de la splendeur royale, l'arbitre des idées et le régulateur du goût. A la fois peintre, architecte et décorateur, ayant en matière d'art des idées encyclopédiques, il ne se borna pas à tracer en des toiles immenses l'*Histoire du roi,* ou l'apothéose de Louis sous les traits

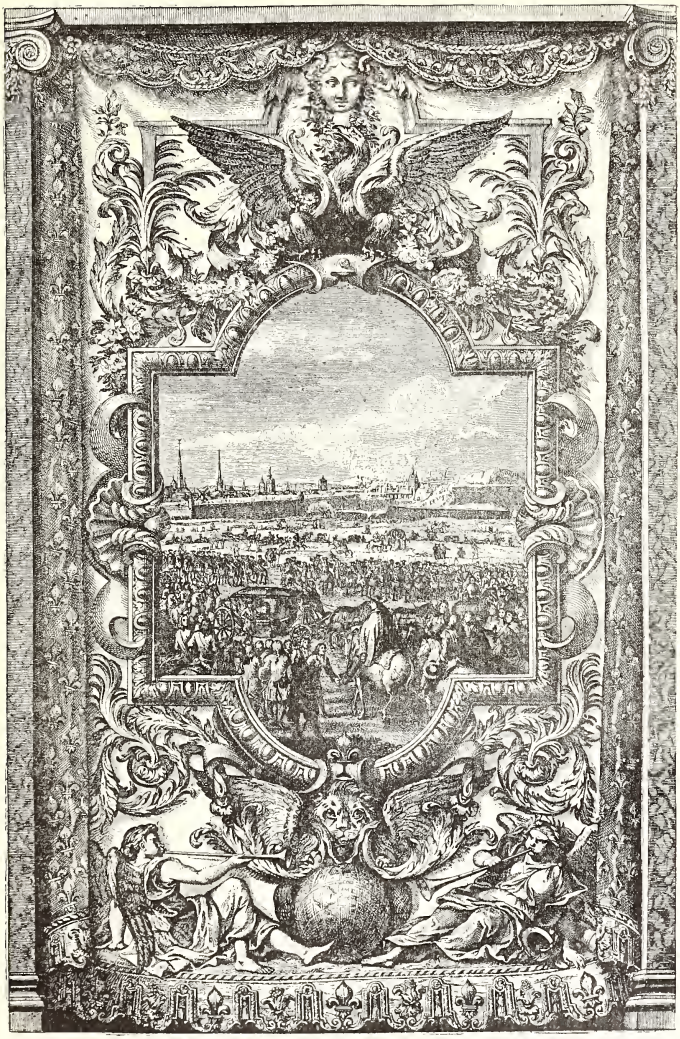


Fig. 72. — Panneau décoratif (Versailles).

d'Alexandre; il fut encore le créateur par excellence des modèles et l'inspirateur des types adoptés. Sa verve intarissable fournit à tous les besoins; il pourvut à tout, même à l'enseignement de l'école, pour laquelle il dessina des exemples, afin que les générations nouvelles pussent se pénétrer de son esprit.

Autour de ce maître sans pareil, se groupent, comme les musiciens d'un orchestre autour de leur chef, tout un bataillon d'artistes de premier mérite, qui apportent à la réalisation de l'œuvre commune le contingent de leurs talents variés. Aux Gobelins et au Louvre, des peintres comme Vandermeulen, Bonnemère, Testelin, Boulogne le Jeune, Baptiste Monnoyer, Martin des Batailles et vingt autres; des orfèvres comme Ballin, Delaunay, Loir, Devillaire et du Tel; des sculpteurs comme Tuby, Coyzevox et Philippe Caffieri, réalisent des prodiges de décoration, dont la finesse de goût a pu parfois être contestée, mais qui ont au moins cet indiscutable mérite, de présenter des ensembles d'une unité parfaite et d'une harmonie absolue.

Tous les arts, du reste, suivent la même pente et se laissent entraîner par le même courant. Ce monde, fait à l'image de son roi, comme lui majestueux et légèrement emprunté, tient à retrouver son image dans les spectacles qui l'entourent. Il n'est pas jusqu'aux portraits de Mignard et de Rigaud où l'on ne sente comme une pointe d'emphase. Il n'est pas jusqu'aux « soleils couchants » du grand Claude Lorrain, qui ne paraissent avoir été architecturés comme les perspectives de Le Nôtre. Même dans l'interprétation directe de la nature, l'intention d'ennoblir est si peu voilée, que de ce temps date le paysage qualifié d'*historique*.

Enfin, à la suite de Le Brun, des dessinateurs d'un génie presque aussi robuste, d'une fécondité presque aussi sereine, d'une puissance non moins persuasive, inondent la France

et l'Europe de modèles et de projets gravés. Infatigables vulgarisateurs, ils font pénétrer partout la grande pensée du règne et le souffle qui l'anime. Au premier rang, Jean Lepautre et Berain font une propagande persuasive à l'art robuste et conséquent de leur fastueuse époque. On retrouve, en effet, dans les compositions toujours ingénieuses, dans les dessins souvent brillants et facilement réalisables de ces architectes, qui (suivant la remarque de M. Lechevalier-Chevignard) n'ont rien construit, de ces sculpteurs, de ces peintres, qui n'ont laissé ni un marbre ni un tableau, l'expression même de leur temps. On y retrouve aussi l'esprit, l'inspiration et comme l'essence de ce style rayonnant et fastueux, de cette décoration redondante à lambrequins, qui, de nos jours, constitue encore la plus riche livrée que puisse revêtir le luxe officiel. Et l'on ne sait ce qu'on doit le plus admirer en eux, de la prodigieuse quantité de variations exécutées sur un thème restreint, ou de leur fidélité à se conformer aux étroites prescriptions d'une pensée supérieure et unique.

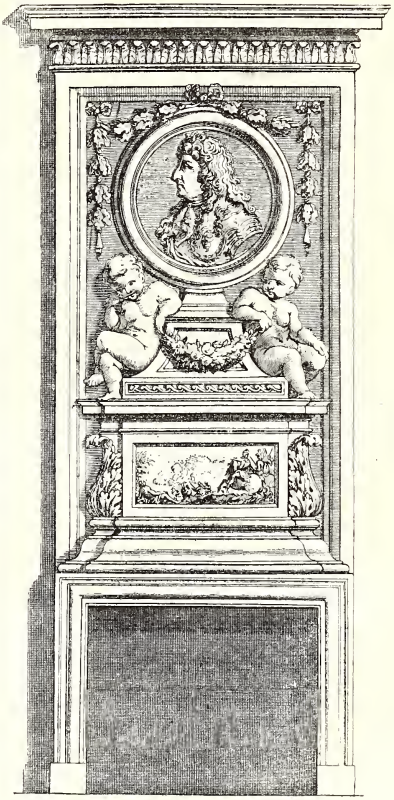


Fig. 73. — Cheminée d'appartement avec le médaillon de Louis XIV.

Le Style Louis XIV proprement dit finit avec le XVIIe siècle, avec cette partie de la vie du roi que Lemontey a qualifiée justement d'« héroïque ». Dans la seconde partie, dans celle qu'il appelle « la vie subjuguée », les manifestations

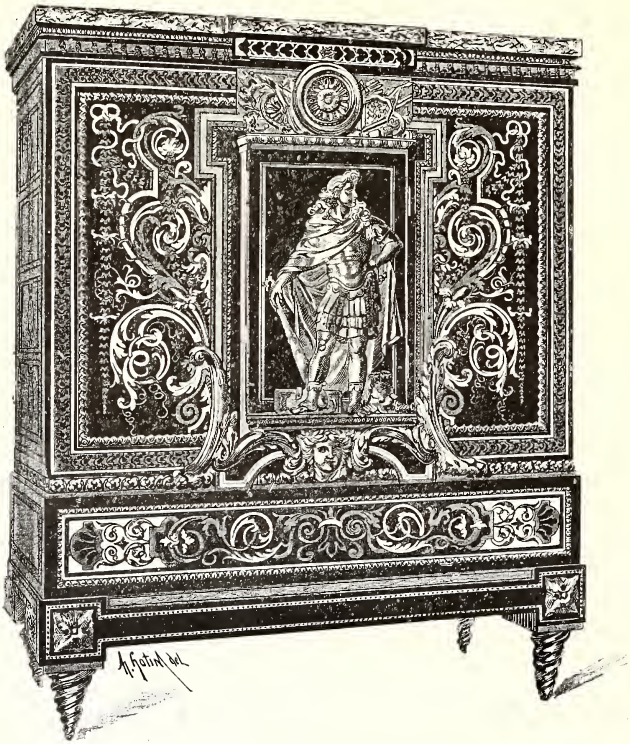


Fig. 74. — Meuble de Boulle, orné d'un bas-relief représentant Louis XIV.

artistiques et décoratives n'offrent plus cette rectitude de volonté, cette fermeté d'écriture, cette netteté de parti pris, cette fierté exubérante, cette majestueuse grandeur, qui constituent la personnalité si tranchée de la première période. L'éclat triomphant et la symétrie poussée à l'ex-

cès s'accordent mal avec les concessions imposées par les déboires de l'âge, ou avec les revers de la politique.

A peine le soleil qui éclairait ce faste débordant s'est-il voilé, que tout change. Les lignes de construction s'assouplissent et ne présentent plus guère que des courbes. Les contours s'amollissent; les angles s'émoussent. Des coquilles prodiguées un peu partout, s'élancent des rinceaux de feuillages tourmentés, mêlés de guirlandes ou aboutissant à des chutes. Les culots, également nombreux, servent de point de départ à des volutes, qui fatalement s'entre-croisent. Lepautre meurt en 1682, Le Brun en 1690, Berain en 1697, et tous trois semblent déjà bien loin, quand le clair et galant esprit de Claude Gillot, d'Antoine Watteau et de Lancret apparaît à son tour pour prendre leur place.

Fig. 75. — Panneau décoratif.
Trophée d'outils de jardinage.

IX

LE STYLE RÉGENCE OU ROCAILLE

S'il fallait s'en tenir aux classifications généralement adoptées, le XVIIIe siècle que nous abordons maintenant — en dehors des quinze années du règne de Louis XIV qui le commencent — comprendrait toute une série de styles, connus sous les noms : 1° de Style Régence, *Rocaille* ou *Rococo ;* 2° de Style Pompadour ou Louis XV; 3° de Style Louis XVI; 4° et peut-être même de Style républicain ou consulaire. Quatre à cinq styles en moins de cent années, c'est assurément beaucoup. Cette abondance extraordinaire s'explique, toutefois, par deux raisons : en premier lieu, les événements, à mesure qu'ils se font plus voisins de nous, sont mieux connus et présentent par conséquent des caractères sinon plus tranchés, du moins plus faciles à préciser; et, les exemples étant plus nombreux, les nuances sont plus aisément saisies. En second lieu, il convient de remarquer qu'avec le XVe siècle, dont le rôle initiateur fut si considérable et qui, nous l'avons vu, prépara, après la longue nuit du Moyen Age, la résurrection de l'*Esprit ancien,* le XVIIIe, inaugurant l'*Esprit nouveau,* est, au point de vue des transformations politiques et sociales, celui qui marque le plus dans notre longue histoire.

A partir de la mort de Louis XIV surtout, les événements se précipitent. Ce ne sont plus seulement les modes qui changent. Les usages se modifient, les traditions s'effacent, les mœurs se transforment.

Déjà, durant les dernières années du Grand Règne, le monument colossal élevé par le fils de Louis XIII semblait bien compromis. Ses lignes avaient abdiqué leur solennité

triomphale, pour se courber et s'infléchir; et si leur somptueuse ordonnance continuait de dresser sur le ciel assombri et désolé, ses lignes symétriques et son imposante ampleur, encore pouvait-on deviner que la réaction était proche. — Contraste singulier, la fortune, lassée de combler le vieux roi de ses dons, se montre finalement inexorable. Les catastrophes se succèdent. La mort impitoyable frappe à coups redoublés autour du trône, semant partout l'effroi. Au dehors, les défaites ont remplacé les victoires pompeuses. Au dedans, les finances épuisées obligent le roi à recourir aux plus funestes mesures, à subir les plus douloureuses humiliations. La gêne et l'effroi planent sur cette Cour jadis si brillante, traînant à leur suite l'ennui et la désillusion. Des splendeurs de l'âge héroïque, il ne reste plus que l'immuable perruque, emblème d'une infatuation sénile, appelée à devenir le symbole de cette génération majestueuse qui, s'étant crue admirable, ne peut se lasser d'être admirée. Et cependant, entre la ruine et la mort, peu à peu les arts s'égayent. La solennité fait place à un commencement d'abandon. La somptuosité prend des allures à la fois plus souples et moins solennelles. Une demi-familiarité se manifeste. C'est qu'un monde nouveau est près d'éclore, et n'attend qu'une occasion pour rejeter ce manteau de cérémonieuse grandeur qui, depuis soixante ans, enveloppe la France et déguise son infortune.

Louis XIV meurt : c'est l'occasion attendue! En quelques instants tout change; le vieux décor s'effondre, et sur ses ruines un monde nouveau, frais, pimpant, gracieux, léger, indiscret et joyeux s'établit et s'installe. Avec le dernier soupir du plus majestueux des rois, la majesté, déjà quelque peu méconnue, achève de s'envoler de la terre.

Nous admirions naguère les institutions du Grand Règne, et les arts, qui en sont la plastique expression, développant noblement leurs plans symétriques, leurs surfaces

parallèles; nous allons voir désormais toutes les œuvres de l'homme se tourner, se courber, se contourner, s'arrondir. Aucune de ces larges pensées, de ces lignes pompeuses qui nous avaient étonnés par leur ampleur, n'arrêtera plus notre esprit, ne fixera plus nos regards. Ce qui nous retiendra sera souple, gracieux, gentil, aimable. Ce spectacle nouveau nous révélera qu'à la Solennité, règle unique du règne précédent, s'est substitué un autre maître moins prétentieux, mais aussi tyrannique : la Volupté; et dans les contours maniérés qu'affectent tous les arts, il nous sera facile de voir se refléter une préoccupation dominante : le Plaisir.

A une société amoureuse avant tout de bien-être, éprise de confort, ne demandant qu'à se laisser vivre le plus joyeusement du monde, les lignes fermes et rigides et les angles droits devaient sembler non seulement déplaisants à la vue, mais surtout rudes au toucher. Aussi est-ce le mobilier qui marque le point de départ de l'évolution, et qui donne sa note la plus vraie. Aux grandes envolées de l'amour-propre, succèdent les petites satisfactions des sens. Dans les meubles, tout s'arrondit, s'assouplit, se contourne; les dossiers et les bras des sièges, les tablettes des commodes, des consoles et des cheminées, tout, jusqu'aux boutons de portes, aux espagnolettes des fenêtres, se fait doux à la main. De là ces inflexions gracieuses passent aux bronzes. Appliques et girandoles, feux et garnitures, semblent entraînés dans ce curieux tourbillon; puis le mouvement gagne et s'étend : encadrements de glace, lambris et panneaux, trumeaux et chambranles, rien ne résiste. Partout s'insinuent les mêmes formes onduleuses, le même abus des lignes courbes, le même amour des sinuosités, le même mépris de l'aplomb, le même déplacement dans les axes et le dédain apparent de la sévère symétrie. Enfin, il n'est pas jusqu'à la construction elle-même qui ne se laisse enlacer par ces captivantes fantaisies, si bien que ces inflexions, explicables

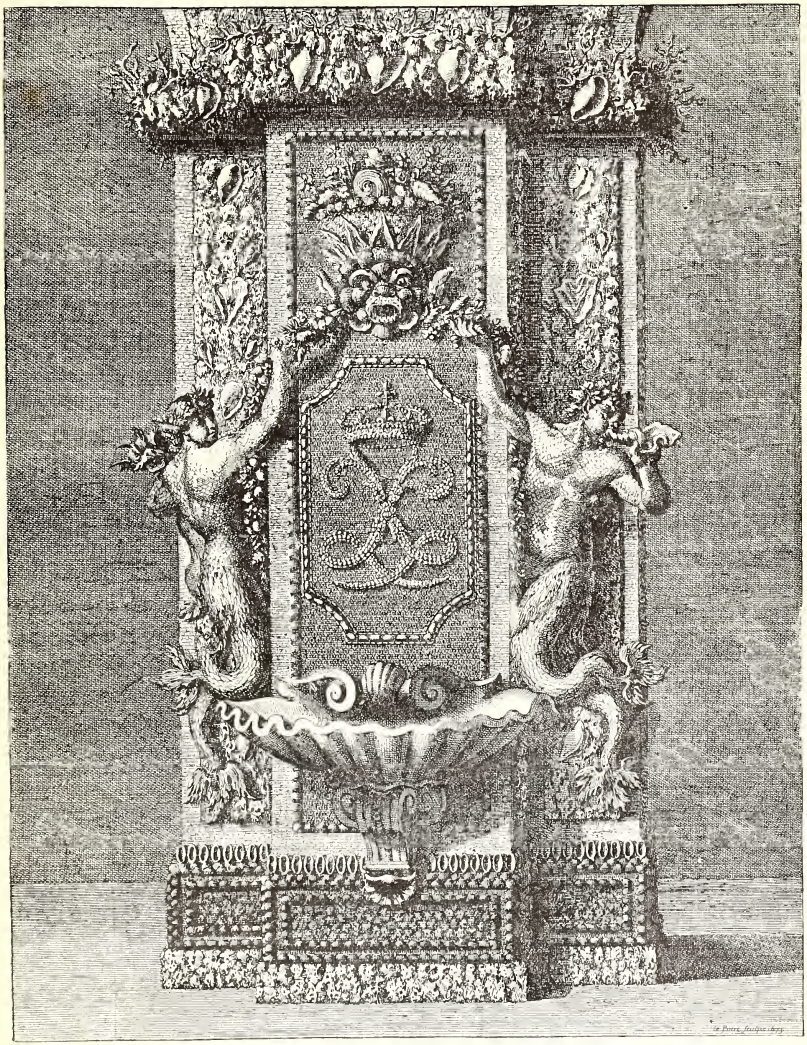


Fig. 76. — Décoration en rocaille. (PALAIS DE VERSAILLES.)

avec le bois, légitimes avec le métal, sont imposées à la pierre rebelle, qui se prête mal à ce déguisement.

Et voilà comment l'architecture, qui pendant près de cinq siècles avait gouverné tout le reste, se laissa à son tour imposer par le mobilier une statique, une ordonnance, une décoration et des formes qui ne semblent point faits pour elle. La capitulation, cela s'entend, n'eut pas lieu en un jour. Robert de Cotte et Boffrand essayèrent de sauver quelques-uns des anciens principes. Mais Gilles Oppenord et Juste-Aurèle Meissonnier finirent par triompher. Curieuse coïncidence, ces deux étrangers implantent chez nous un des styles les plus français que nous ayons possédés. Architectes l'un et l'autre, ils propagent dans tous nos arts le mépris de l'architecture et l'oubli de ses règles. Ils répudient hardiment la construction logique, la sage répartition des masses, le respect de l'aplomb qu'on avait jusque-là observés, et ils font tout cela avec tant de grâce et de bonheur, que tous les arts se conforment à leurs inspirations troublantes.

Ce style nouveau, avec ses formes tourmentées et tarabiscotées, avec sa décoration volontairement asymétrique, avec son absence de proportions et de lien, a été gratifié du nom de *Style Rocaille* ou *Rococo,* suivant qu'on veut chercher son point de départ dans ces rocailles italiennes que Louis XIV avait achevé d'acclimater en France, et dont l'influence rejaillit de nos jardins sur notre ameublement et de là jusque sur nos édifices; ou de *Style Régence,* suivant qu'on entend le caractériser par l'époque qui le vit naître, grandir et décroître. C'est cette dernière désignation qui nous semble préférable à tous égards. Le style qui nous occupe, en effet, a son origine bien plus dans les événements qui se succédèrent de 1715, date de la mort de Louis XIV, à 1743, date à laquelle, sorti de tutelle par la mort du cardinal Fleury, Louis XV donna libre cours à ses

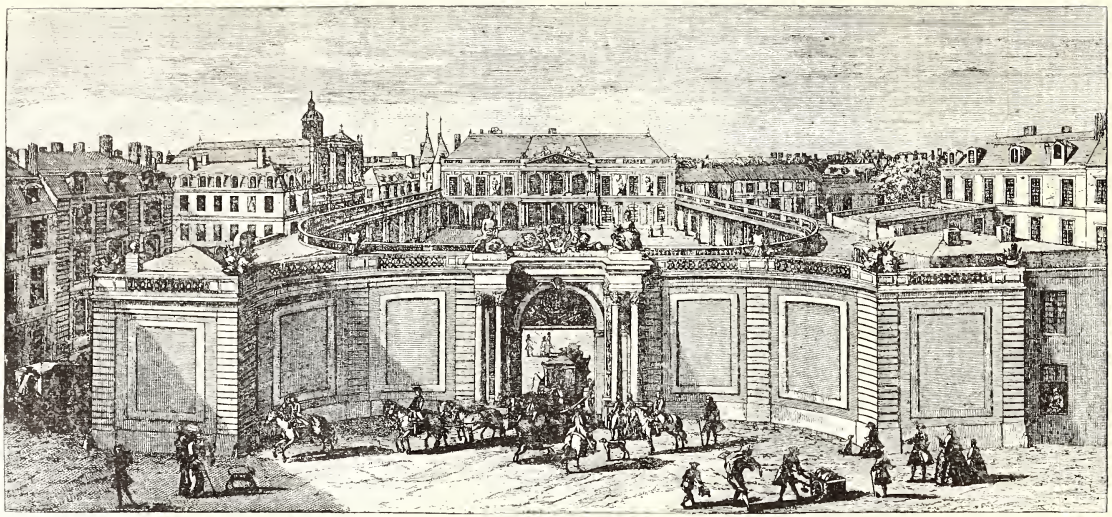


Fig. 77. — Vue cavalière de l'hôtel Soubise (aujourd'hui palais des Archives Nationales).

goûts et à ses vices, que dans une ornementation agreste et rocailleuse, déjà connue et pratiquée au XVIe siècle, mais dont on ne songea à tirer un aussi grand parti décoratif, que parce que ses formes contournées et son apparent désordre répondaient à des préoccupations spéciales et à un état particulier d'esprit.

Cette expression nouvelle de l'art français est, en effet, la conséquence directe, je dirai presque normale, d'une crise économique, politique et sociale trop importante à tous égards pour que nous n'en disions pas quelques mots.

Le faste exagéré du dernier règne et la dépense outrée qu'il avait occasionnée dans toutes les classes de la société, avaient produit leur effet. La passion de briller, en donnant à l'argent une importance inattendue, avait achevé d'en faire une puissance. Désormais l'antique honneur, dont Montesquieu a dit qu'il est l'âme des monarchies, va être obligé de compter avec la richesse. Le terme de « classe riche » prend une signification nouvelle, et ceux qu'il désigne une importance sans précédent. Comme conséquence, le besoin, le désir, la volonté de s'enrichir se manifestent partout.

Le résultat de cette préoccupation majeure, c'est une folie de spéculation, une passion d'agiotage inconnue quelques années plus tôt, et qui ne sévira plus jamais avec une pareille furie. Autre conséquence : la femme, inapte aux choses de la guerre, rebelle aux préoccupations administratives, mais admirablement douée pour l'intrigue et la spéculation, prend tout à coup dans la société une importance décisive. Héritières de fortunes improvisées, on va voir de petites bourgeoises, de simples roturières, recherchées par les descendants des familles les plus en vue. Les mésalliances ouvrent ainsi, à toute une classe de femmes intelligentes, actives, remuantes et sans grands scrupules, les portes du Monde et de la Cour. La fortune est désormais la clef magique qui donne accès partout. « C'est de ce moment que date l'alliance intime de la noblesse et de la

finance, » dit un historien; et un moraliste contemporain de cette évolution ajoute : « Les gens de condition ont perdu tout droit de mépriser la finance, puisqu'il y en a peu qui n'y tiennent par le sang. »

Avec l'influence désormais dominante de la femme, l'idée du confortable (ce besoin de bien-être que nous signalions

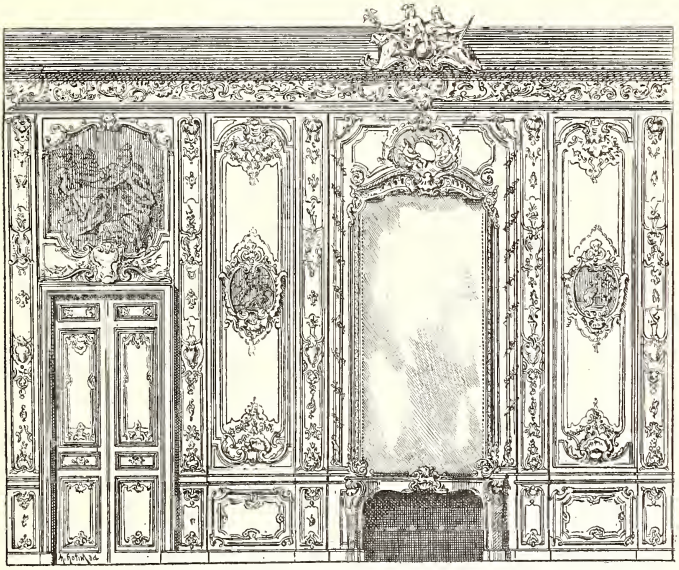


Fig. 78. — Hôtel Soubise (grand salon).

à l'instant) s'associe forcément aux préoccupations du luxe. Déjà, au siècle précédent, une femme d'infiniment d'esprit, qui exerça une action des plus heureuses et des plus directes sur la formation de la société française, la marquise de Rambouillet, avait combiné des distributions nouvelles d'appartement, qui devaient rendre singulièrement plus habitables les hôtels, palais et châteaux; mais sous le règne de Louis XIV la tradition monarchique ne souffrait pas d'atteinte à la majesté. Les aises de la vie étaient encore sacri-

fiées au besoin de briller, et l'orgueil rendait le corps martyr des apparences. Avec la Régence, plus rien de pareil. La préoccupation du bien-être marche avant tout. A la somptuosité incommode, succède une coquetterie douillette. La morgue hautaine fait place à une sorte d'immodestie parée, masquée, fardée, où l'abandon se mêle à la recherche, où le luxe le plus raffiné s'allie à une simplicité apparente, où l'art, en un mot, se sensualise.

Sous cette poussée d'instincts voluptueux, les pièces d'habitation, les retraites intimes prennent, dans le logis transformé, le pas sur les pièces d'apparat et de réception. La chambre à coucher devient une sorte de temple, dont le lit est l'autel; et le boudoir un sanctuaire privilégié, facilement accessible aux fidèles. Galante parodie du Petit et du Grand Lever, c'est devant son miroir et pendant sa toilette qu'une femme aimable reçoit, et le décor se réduit, s'amenuise à mesure que la scène se fait plus intime.

Aux cheminées monumentales, ornées de robustes bas-reliefs ou de portraits solennels, succèdent de petites cheminées surmontées de trumeaux tout en glace. Les plafonds, jadis peuplés de sévères héros ou de graves demi-dieux, se meublent d'arabesques, de rosaces fleuries, ou, s'ils continuent d'être peints, ne nous montrent plus que Vénus et sa Cour, s'égayant sur des nuages rosés. Les panneaux se couvrent de nymphes et d'oiseaux. En des peintures aux colorations délicates et nacrées, en des reliefs dorés d'une exquise finesse, les feuillages s'entrelacent; les fleurs, en guirlandes, se joignent ou tombent en chutes gracieuses, et les angles se perdent sous le rustique enchevêtrement des treillages dorés et surmontés de conques.

Ajoutez à ce décor aimable, les étoffes chargées de bouquets, les lampas, le damas, la vibrante brocatelle faisant jouer à la lumière leurs nuances fraîches et tendres et leurs reflets glacés. Là encore, tout s'égaye et s'humanise. Les

tapisseries ne représentent plus des actions héroïques ou des scènes de guerre ou de chasse, mais d'amoureux entretiens. Les *Combats des vertus et des vices,* la *Continence de Scipion,* les *Victoires d'Alexandre,* si chers aux époques antérieures, font place à des danses joyeuses, à des festins champêtres, à des baignades peu voilées, à des *mythologiades* lascives.

On ne voit en tous lieux que pasteurs amoureux et galantes bergères, tambourins, fifres, cornemuses et pipeaux. Cupidon, grâce à la femme, règne en maître au logis. C'est lui seul qu'on adore. Partout on découvre ses contours potelés, ses formes rondelettes; et quand le malin petit dieu n'apparaît point en personne, son arc, son carquois, son flambeau, ses roucoulantes tourterelles, indiquent assez qu'il n'est pas loin. Rien ne peut, au surplus, se soustraire à sa domination fatale. Partout son empire se révèle et son ascendant s'impose. Même lorsqu'on demande au peintre quelque scène empruntée aux saintes Écritures, l'artiste, fidèle aux injonctions du fils de Vénus, n'a garde de transgresser ses lois. En dépit de l'intention et du lieu, il choisit quelque sujet à la fois tendre et dévot, quelque brûlant épisode où l'Amour occupe la première place.

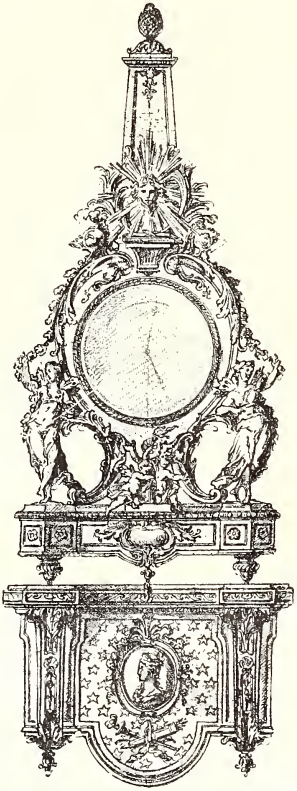


Fig. 79. — Modèle d'horloge par Meissonnier.

Mais c'est surtout dans l'ameublement, auquel il nous faut revenir, et dans son épicurien confort, que le culte du petit dieu se montre et s'affirme. Dix sortes nouvelles de sièges : gondoles, cabriolets à dos rond, fauteuils rembourrés, chaises longues, sophas, canapés, vis-à-vis et bergè-

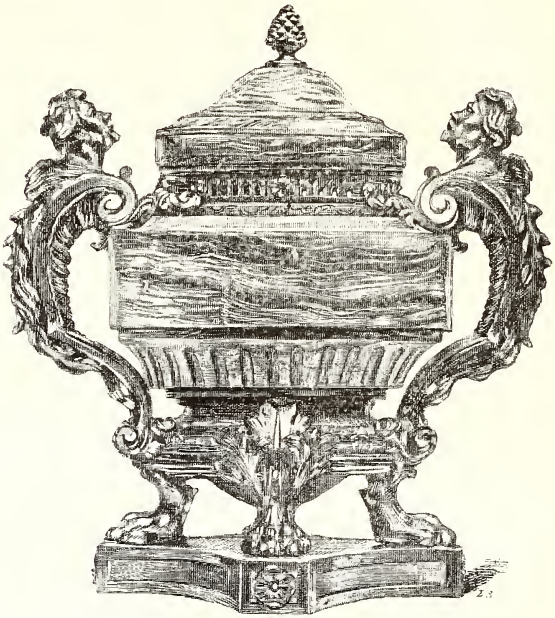


Fig. 80. — Vase en onyx monté en bronze doré.

res, attestent le souci de ne point froisser des carnations délicates, et la volonté de les encadrer doucement. Là aussi, les contours s'assouplissent, le dossier du siège s'arrondit et se cintre ; le pied, qui se contourne, semble vouloir se cacher, s'effacer, disparaître. Le lit, d'autre part, achève de se dégager de ses lourds rideaux, et son ciel, qui se creuse, prend la courbure d'un dôme. La commode et le chiffonnier, meubles hier inconnus, se répandent partout;

le bureau lui-même se transforme. Il cesse d'être cette « table loyale » accessible aux regards, et par conséquent inhospitalière aux amoureuses confidences, aux secrets d'alcôve, aux brûlantes déclarations.

L'emploi de la marqueterie et des bois exotiques complète la toilette des commodes ventrues, aux formes boursouflées. A leurs nuances variées, à leurs dessins de lampas, chefs-d'œuvre de l'ébénisterie et du placage, les bronzes ajoutent leur éclatante parure. L'orfèvrerie à son tour prend une allure fantaisiste et redondante. Jamais, depuis l'époque ogivale, on ne vit fleurir une variété si grande de formes nouvelles, plus concordantes entre elles jusque dans leurs erreurs, et plus indépendantes des traditions consacrées. Avec le style précédent surtout, le contraste est frappant, la contradiction flagrante. Tout le mouvement des esprits de la période antérieure, beaux-arts et littérature, langage et mobilier, nous a paru évoluer sous les auspices de la perruque immense et majestueuse. Celui que nous venons d'entrevoir, paré, poudré, fardé, semble pivoter galamment rur un talon rouge.

Fig. 81. — Masque en rocaille. (PALAIS DE VERSAILLES.

X

LE STYLE POMPADOUR. — LE STYLE LOUIS XV

Rien ne montre mieux le danger des classifications superficielles et des qualifications hâtives, que l'usage journalier de ces deux termes : *Style Louis XV* et *Style Pompadour* appliqués à des meubles, à des décorations, ou même à des parties d'architecture qui, sentant la *rocaille,* semblent avoir pour principe le tarabiscotage et le contourné.

Assurément Louis XV, à l'âge où il put raisonner ses préférences et faire prévaloir ses goûts, exerça sur la production artistique une influence directe et déterminante. — Le nier, ce serait méconnaître la lumière. — Quelque avilie que fût déjà la royauté à cette époque, l'édifice monarchique reposait sur des assises trop larges, trop puissantes, pour qu'un reste de respect n'enchaînât pas l'admiration des fidèles sujets aux actes du maître, en provoquant, au moins dans le domaine des arts, une déférente imitation. En outre, le prince demeurait l'arbitre souverain de toutes les entreprises d'un ordre général. Décoration de villes, constructions publiques, édifices royaux, embellissements des châteaux et palais, rien ne s'accomplissait, dans ce vaste domaine, sans son préalable assentiment. Comment ces ouvrages n'auraient-ils pas porté l'estampille de son goût et reflété ses préférences? De même pour celle qu'on appela « la divine marquise », premier ministre en jupons et *paniers* de ce monarque indolent et ennuyé. Tous les contemporains s'accordent à vanter ses aptitudes multiples. Au temps de sa plus haute faveur, Voltaire n'hésitait pas à lui dire :

... Pompadour, vous réunissez
Tous les arts, tous les goûts, tous les talents de plaire.

Il célébrait son « divin crayon ». Et du reste, le soin qu'elle prit, dès son arrivée au pouvoir, d'introniser un de ses plus affectionnés parents, Le Normand de Tournehem, à la Surintendance des Bâtiments; la peine qu'elle se donna pour préparer l'éducation de son jeune frère, le marquis de Marigny, qu'elle destinait à succéder à M. de Tournehem dans ce même poste choisi, montrent assez qu'elle le voulait occuper elle-même et, par cette parenté interposée, gouverner les artistes et le monde des arts. N'oublions pas que son intervention personnelle provoqua l'établissement de la Manufacture de Sèvres, et que lorsqu'elle se mêla de conduire de grands travaux, elle y excella.

Son château de Bellevue, qui passa justement pour un parfait modèle de décoration intérieure, charmante, élégante et délicate, en est la preuve. Faut-il rappeler enfin que, comme amateur de tableaux et collectionneur de curiosités, elle ne fut pas moins célèbre? — Non, tout le monde est d'accord sur ces différents points; et personne n'oserait contester que la « divine marquise » continua de développer, d'accentuer cette influence féminine que nous avons signalée plus haut, comme caractéristique du siècle. Mais où les opinions cessent de concorder, c'est quand il s'agit de déterminer le caractère précis qu'imprimèrent à l'art et au mobilier français cette impulsion directe et cette indiscutable influence.

C'est, en effet, une sorte de lieu commun de penser, de croire ou tout au moins de prétendre que Mme de Pompadour se borna à accentuer les principes et les idées de la période précédente, et qu'en matière de décoration, elle continua d'accorder sa préférence aux formes contournées, bistournées, tarabiscotées, aux ornements dénués d'aplomb et de symétrie. Elle usa, au contraire, de toute son autorité pour ramener les arts de l'ameublement, à des principes plus conformes aux grandes traditions si brusquement

méconnues, et son « règne », si l'on peut dire ainsi, est marqué par un énergique retour vers les idées classiques.

En faut-il des preuves? Si l'on peut, il est vrai, lui reprocher ses sympathies pour Boucher; par contre, il faut observer que, voulant dessiner, elle prit pour maître Bouchardon, l'auteur fameux de la fontaine de la rue de Grenelle, et le moins fantaisiste assurément des statuaires de son temps. C'est avec Gay, non moins épris de l'antique Beauté, qu'elle grava la suite de camées consacrés par elle à l'histoire du roi. Enfin, quand elle jugea son frère en état de comprendre les chefs-d'œuvre anciens, pour le préparer dignement aux hautes fonctions qu'elle lui destinait, elle lui fit entreprendre un voyage en Italie, en lui donnant pour compagnons et pour guides l'abbé Leblanc, dont il n'y a rien à dire, bien qu'il ait publié quelques ouvrages sur les beaux-arts animés d'un sage esprit; le graveur Charles-Nicolas Cochin, qui à son retour publia des *Observations sur les antiquités d'Herculanum,* dont la tendance se devine; et Soufflot, l'auteur du Panthéon, dont le chef-d'œuvre suffit à nous renseigner sur le peu de goût qu'il professait contre le tarabiscotage et la rocaille. Et quant aux arts de l'ameublement, qui nous intéressent d'une façon plus directe, si l'on veut avoir l'avis de Cochin sur le style tourmenté si cher à la Régence, qu'on veuille bien interroger le *Mercure* de 1754, on verra comme il admoneste dessinateurs et artistes, et tâche de les ramener « à certaines lois dictées par la raison ».

On ne peut protester, en effet, avec plus d'esprit et d'une façon plus mordante contre des excès parfois charmants, mais assurément blâmables. Cette critique spirituelle, aidée du reste, en France et au dehors, par la publication de nombre d'ouvrages d'une indiscutable valeur, au premier rang desquels il faut placer le *Recueil d'antiquités grecques et romaines* du comte de Caylus, l'*Histoire de l'art* de Winckelmann, le *Laocoon* de Lessing, les *Réflexions* de Watelet,

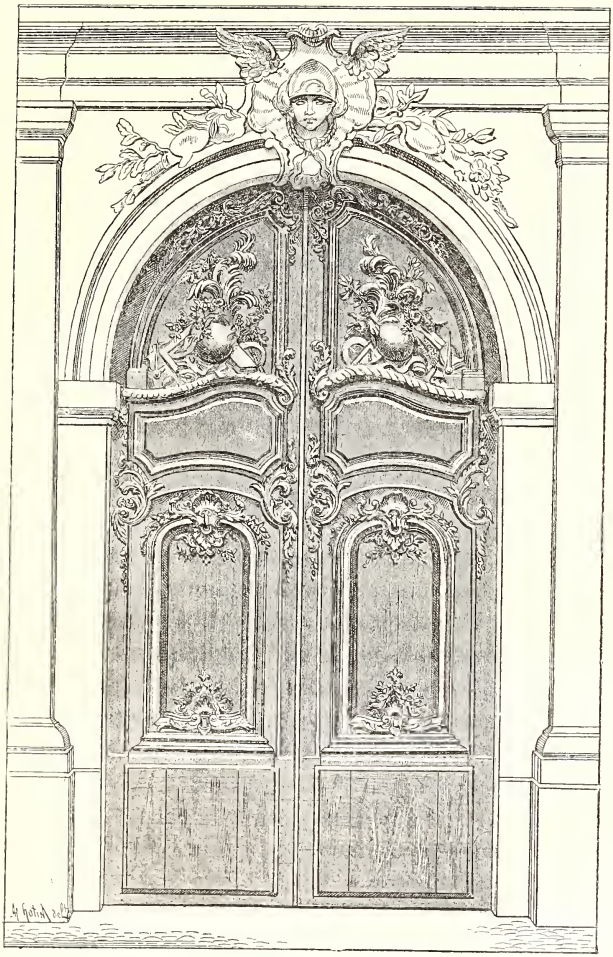


Fig. 82. — Porte cochère (rue du Bac).

devait promptement porter ses fruits. Ce qu'on est convenu d'appeler le *Style Louis XVI* en fut la suite médiate, et l'on peut dire la conséquence. Mais à quelle époque le changement réclamé commença-t-il de s'accentuer? A quel moment précis l'évolution fut-elle achevée? C'est ce dont on ne s'est peut-être pas assez préoccupé. Or, il résulte de monuments encore très visibles et de textes certains, que la transformation s'accomplit du vivant même de Mme de Pompadour.

On sait que la belle marquise mourut en 1764. Or le 1er mai 1761 Grimm écrivait : « Depuis quelques années on a recherché les ornements et les formes antiques ; le goût y a gagné considérablement, et la mode en est devenue si générale que tout se fait aujourd'hui à la grecque. La décoration intérieure et extérieure des bâtiments, les meubles, les étoffes, les bijoux de toute espèce, tout est, à Paris, à la grecque. Ce goût a passé de l'architecture dans les boutiques des marchandes de modes... Quand il deviendrait la manie de nos perruquiers et de nos cuisiniers, il n'en serait pas moins vrai que les bijoux qu'on fait aujourd'hui à Paris sont d'un très bon goût, que les formes en sont belles, nobles et agréables, au lieu qu'elles étaient toutes arbitraires, bizarres, absurdes, il y a dix ou douze ans. »

Qu'on remarque surtout cette dernière phrase : « Il y a dix ou douze ans. » Non seulement elle coïncide avec la croisade entreprise par Cochin, mais elle nous explique comment on se plaignait, avant même que Mme de Pompadour eût fermé les yeux pour toujours, de l'exagération de ce retour si rapide vers l'Antique; et comment la verve des caricaturistes et des auteurs dramatiques était tentée par cette transformation subite des arts et des modes.

. . . . . Heureusement pour nous,
La mode est pour le grec ; nos meubles, nos bijoux,
Étoffe, coeffure, équipage,
Tout est grec...

dit un personnage de la *Comédie de l'amateur* (1764). Vers le même temps, M. de Carmontelle, lecteur du duc d'Orléans et dessinateur de beaucoup de talent, voulant « se moquer un peu de la fureur du goût grec », publia « un projet d'habillement d'homme et de femme, dont les pièces

Fig. 83. — Vestibule de l'hôtel de Roquelaure (aujourd'hui ministère des Travaux publics).

sont imitées d'après les ornements que l'architecture grecque emploie le plus communément dans la décoration des édifices ». Enfin Diderot allait bientôt s'écrier : « Les Modernes, n'ayant d'autre projet que d'imiter servilement les Anciens, ont tout gâté, tout perdu ! »

On voit que l'on était déjà loin des formes contournées de la Régence, et l'on peut conclure de ces quelques

citations que lorsque la « divine marquise » dit un éternel adieu à cette Cour de Versailles, qu'elle avait éblouie de son esprit et de son faste, le retour aux principes classiques était depuis longtemps un fait accompli.

Nous avons parlé tout à l'heure de monuments capables de confirmer les textes par nous cités. Un certain nombre d'exemples vont témoigner de l'esprit qui animait les architectes contemporains de Mme de Pompadour. Nous savons que sa faveur date de 1744 ; or le portail de Saint-Sulpice remonte à 1745, l'École militaire à 1752, les deux admirables palais de la place de la Concorde et la rue Royale à 1762, et le Panthéon fut commencé en 1764. Il faut bien convenir qu'on chercherait vainement dans ces divers édifices aucune trace de *Style Rocaille* et de goût baroque.

La marquise disparue, l'impulsion qu'elle avait donnée continua d'être suivie. Louis XV vit, dans les dernières années de son règne, s'élever Saint-Philippe du Roule (1769), la façade de Saint-Thomas-d'Aquin (1770), et enfin la Monnaie, monuments qui se distinguent — il faut bien l'avouer — par une allure franchement classique. Même dans les habitations privées, le retour à l'Antiquité était si peu déguisé, que les critiques d'art réclamaient pour les maisons de rapport une « architecture bourgeoise », de préférence à des restitutions qui pouvaient, à bon droit, paraître ridicules. Ainsi se trouve démontrée l'erreur si généralement admise, qui consiste à faire des Styles Louis XV et Pompadour une simple continuation, une prolongation du baroque et du rococo de la Régence.

Ne craignons donc pas d'insister sur ce point : à partir de 1750, on assiste à un retour accentué et fortement prémédité vers les arts de la Grèce et le style classique ; mais, curiosité singulière, mixture inexplicable, à un retour teinté de chinoiserie. Ce n'est pas, en effet, une des particularités les moins surprenantes de l'art décoratif, dans la seconde

moitié du XVIIIe siècle, que son goût persistant pour les fantaisies de l'extrême Orient. On s'explique facilement qu'elles aient séduit les contemporains d'Oppenoord et de Meissonnier, et peut-être ne furent-elles pas sans influence sur le manque d'équilibre et de symétrie du *Style Rocaille ;* mais, sous Louis XIV aussi bien qu'au temps de Gabriel et de Soufflot, la chose paraît étrange.

Cependant ce fut à la cour du Grand Roi, aux premières fêtes données à la jeune duchesse de Bourgogne, qu'on vit apparaître les premiers travestissements chinois; puis ceux-ci du parquet sautèrent sur les murailles. Watteau en décora le cabinet royal au château de la Muette, et pour cette fois le vieux roi n'osa pas protester contre l'intrusion de ces « magots ». Jeaurat et Aubert, en reproduisant ces amusantes composi-

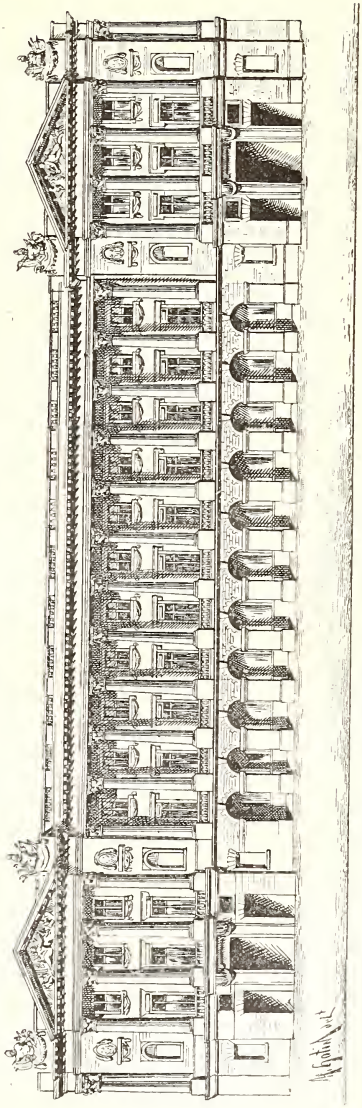


Fig. 84. — Façade du Ministère de la Marine (ancien Garde-Meuble).

tions, popularisèrent ce genre nouveau, et Boucher, qui grava une douzaine de ces motifs, s'en inspira plus tard pour enrichir de *chinoiseries* les dessus de porte du château de Bellevue. A Chantilly, à Bagnolet, à l'hôtel de Rohan, on put également contempler des décorations de ce genre, et Pillement, en une série d'estampes ingénieuses, exécuta, à l'usage des peintres à court d'imagination, une infinité de petites scènes enfantines, d'un exotisme mitigé, où de jeunes mandarines roses et bouffies donnent la réplique à des garçonnets à la tête rasée, en des jeux qui n'ont du reste rien que de très européen. Cet étrange amalgame persista jusqu'à la mort de Louis XV. Il n'était, au surplus, que le reflet, dans les arts, d'un engouement assez singulier de philosophes épris de l'Antiquité, mais qui confondaient dans un même enthousiasme Platon, Aristote et Confucius.

Sans trop insister sur ce point, toutefois, le règne « personnel » de Louis XV aussi bien que la domination de Mme de Pompadour, envisagés sous l'aspect que nous venons d'esquisser, — et qui nous paraît le seul juste, le seul bon, — revêtent, semble-t-il, l'apparence d'une troisième Renaissance. Ainsi que cela s'était produit déjà par deux fois, à l'époque carolingienne et à l'avènement des Valois-Orléans, on voit en effet un art fortement teinté de réminiscences classiques se substituer à un autre art relativement autochtone, et ne se recommandant, celui-là, d'aucun précédent historique. Et ainsi se trouve justifiée cette loi au moins singulière : chaque fois qu'en France, l'esprit de la nation est à la veille d'accomplir une de ces grandes évolutions qui transforment la Société, les arts font un retour marqué vers le passé, et principalement vers l'Antiquité classique.

Le nouveau venu, cette fois, — et le fait mérite d'être noté, — ne s'inspire plus, comme ses prédécesseurs, de la Rome ancienne, en passant par Ravenne ou Florence.

Il est renouvelé des Grecs, en passant par Herculanum et Pompéi. Les mêmes causes, cependant, amenant des effets identiques, ainsi que cela s'était produit au XVIe siècle, on put voir de nouveau, à la fin du XVIIIe, une décoration et

Fig. 85. — Décoration chinoise, par Pillement.

des accessoires affectant la prétention de restitutions archaïques, s'appliquer sur des formes acquises, commandées à la fois par des habitudes persistantes et des besoins absolument récents.

Cela, du reste, était en quelque sorte naturel et fatal. Il

est des exigences qui s'imposent, avec lesquelles, quoiqu'on en ait, on se voit forcé de composer; et, suivant la spirituelle boutade de la marquise de Créqui parlant de l'adoption, par les dames de son temps, de ces petits sacs nommés *réticules :* « Ce n'est pas le tout que de s'habiller à la grecque, il faut encore pouvoir se moucher. »

Fig. 86. — Vase monté en bronze doré, par Duplessis.
(Vignette empruntée aux *Bronzes d'art et d'ameublement.*)

XI

LE STYLE LOUIS XVI

« La peinture, l'architecture, la poésie et la grande éloquence, écrit Chateaubriand, ont toujours dégénéré dans les siècles philosophiques. C'est que l'esprit raisonneur, en détruisant l'imagination, sape les fondements des beaux-arts. » Il y a assurément quelque exagération dans cette pensée de l'auteur du *Génie du christianisme;* mais il y a également du vrai, surtout pour l'époque où nous sommes parvenus. Or c'est précisément celle que Chateaubriand vise dans sa sévère remarque.

Le retour vers le Classicisme, c'est-à-dire vers un art traditionnel, régi par des principes consacrés, prétendus immuables et laissant peu de place, par conséquent, aux effets de l'imagination, coïncide précisément, sous le règne de Louis XV, avec l'avènement des idées philosophiques ; et si l'autorité de cet art traditionnel achève, sous le règne de Louis XVI, de s'affirmer et de plier l'aimable Fantaisie à des règles à la fois anciennes et vénérées, c'est qu'entre temps les philosophes ont su mener à bien leur œuvre si vaillamment commencée. En outre les Sciences, compagnes fidèles de la Philosophie, ont réalisé des progrès tels, qu'on peut déjà prévoir les prochaines et fécondes transformations qui vont révolutionner la France monarchique, et à sa suite l'Europe et le Monde.

En moins d'un siècle, en effet, l'histoire naturelle a trouvé son plus admirable historien, et la botanique a choisi un système nouveau de classification ; la physique et la chimie ont pris corps ; on a découvert les forces de la vapeur et pressenti les effets de l'électricité ; le magnétisme a troublé

les esprits, et l'aérostation a lancé vers le firmament ses premières montgolfières. Partout l'intelligence humaine est en ébullition. Depuis le XVe siècle, il faut bien l'avouer, l'humanité n'a pas assisté à une effervescence pareille.

Ainsi, dès ce moment, tout laisse entrevoir une transformation radicale, un bouleversement duquel doit jaillir un monde neuf, inédit; et, fidèles aux précédents, obéissant en quelque sorte à une impulsion traditionnelle et supérieure, les arts accentuent leur retour vers l'Antiquité, en même temps que les écrivains les plus écoutés prêchent le « retour à la nature ». C'est de cette double préoccupation, en effet, que va découler le caractère particulier et distinctif de la production artistique, à la fin du XVIIIe siècle. A mesure que nous avancerons, nous allons voir l'architecture se faire plus sobre, plus austère, plus classique. On va, non plus adapter les formules anciennes à des besoins récents, mais, par une exagération de principes, on rendra les besoins esclaves des formules. Colonnes, pilastres, attiques, entablements, seront prodigués, même où ils n'auront que faire. Les courbes excentriques vont se trouver définitivement bannies, le cintre romain lui-même n'apparaîtra plus que lorsque sa présence ajoutera à la dignité de l'œuvre. Les édicules élevés par Le Doux aux anciennes portes et barrières de Paris, montrent le point culminant de cette évolution en arrière. Voilà pour les façades !

La décoration et l'aménagement intérieurs, quoique répondant à des nécessités plus intimes, et obligés de compter avec des exigences moins archaïques, n'ont garde, toutefois, de résister à ce beau mouvement. Les panneaux reprennent définitivement leur aplomb; les angles droits et les lignes rigides, réclamés par Cochin, encadrent désormais lambris et trumeaux; les palmes contournées et les rinceaux fleuris font place aux profils consacrés, aux moulures traditionnelles, relevées d'oves, de rais de cœur, d'imbrications, de feuilles de laurier, de rubans et de

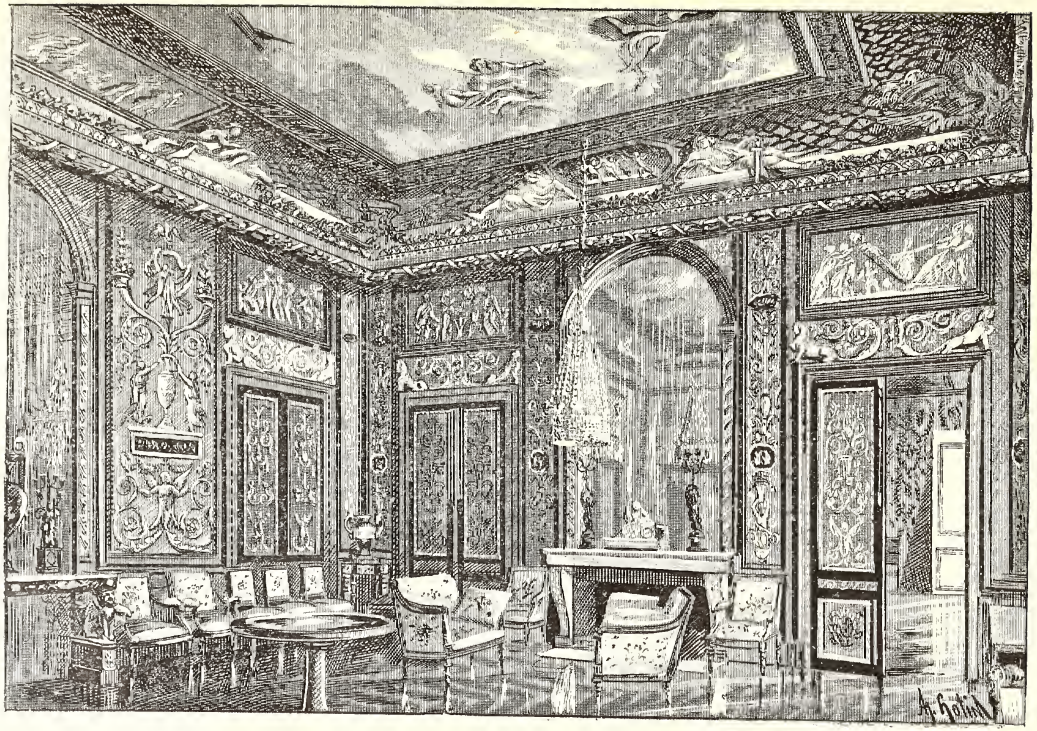


Fig. 87. — Salon de la reine Marie-Antoinette à Fontainebleau.

perles. Les meubles, à leur tour, se mettent à l'unisson. Riesener et Jacob raidissent les supports, que Le Brun avait commencé de plier, et que les disciples de Meissonnier avaient achevé de tordre en pieds de biche. Aux tables mal assises, aux consoles chancelantes, aux commodes boursouflées, gondolées et obèses — déjà remplacées chez Mme de Pompadour par les meubles *à la grecque* — ils restituent une verticalité un peu raide, une carrure un peu sèche et une symétrie qui semblerait monotone, si elle n'était égayée, embellie et parée par une décoration gracieuse, finement écrite et fouillée avec une délicatesse incomparable.

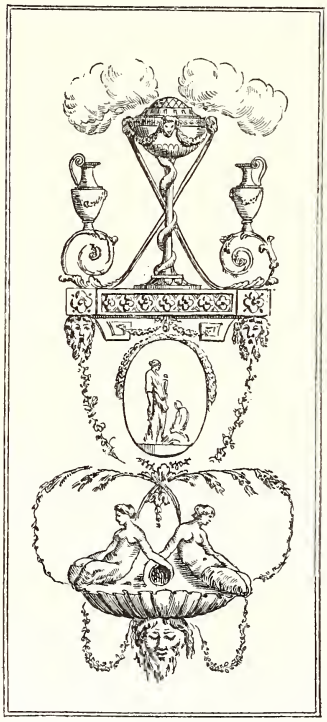


Fig. 88. — Panneau décoratif par Boucher fils.

L'architecture, redevenue maîtresse et directrice souveraine des arts de l'ameublement, n'entend pas, du reste, s'arrêter en si beau chemin. C'est peu pour elle d'avoir fait rentrer le mobilier émancipé sous sa rigide tutelle, et de lui imposer des formes congruentes à celles de ses monuments. Il faut encore qu'elle le gratifie de tout son bagage de colonnes, de pilastres cannelés, de chapiteaux contournés ou fleuris d'acanthe, de ces frises légères où courent des postes échevelées; en un mot, de tout l'assortiment cher aux contemporains de Périclès et aux disciples de Vitruve. Le goût, toutefois, a des privilèges à nul autre

pareils. Grâce à lui, cette prodigalité d'ornements un peu superflus n'offre rien de déplaisant. Avec des bois rares et précieux, relevés par des bronzes d'un fini surprenant et d'une ciselure exquise, l'ébénisterie concourt à la noble somptuosité d'un mobilier où semble se résumer, comme en une suprême expression, l'aimable distinction d'une société indulgente et spirituelle, sceptique et polie, parvenue, hélas! à son déclin.

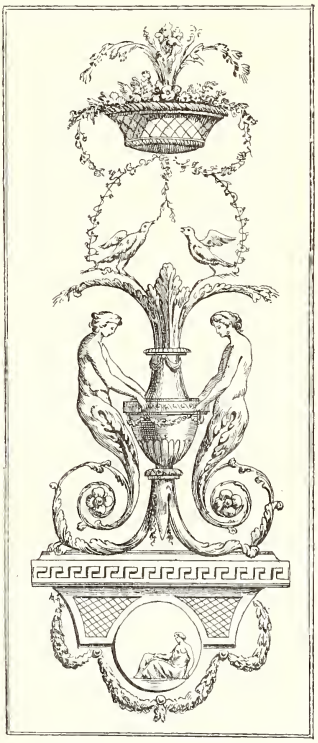


Fig. 89. — Panneau décoratif par Boucher fils.

Ce déploiement d'architecture, cette surcharge d'ornements classiques, en leurs commencements au moins, n'ont rien, en effet, que d'aimable, d'accueillant, de sociable. L'intime causerie, simple échange d'idées, exempte de prétentions et d'emphase, s'accommode admirablement de ces meubles aux proportions réduites, s'adaptant bien au corps, de ces chaises légères et facilement maniables, de ces canapés étroits, de ces fauteuils à dossiers arrondis. Avec la table à ouvrage, le léger chiffonnier, le svelte guéridon, ils constituent un ameublement nouveau, répondant à des besoins familiers, complaisant et serviable en dépit de ses allures classiques, et qui, ne faisant plus corps avec la muraille, comme ses prédécesseurs, mais courant au milieu de la chambre, qu'il peu-

ple et semble habiter, revêt ce caractère d'aimable intimité et aussi de douce *sensibilité* qui, nous le verrons dans un instant, constitue également une des particularités, et non la moins surprenante, de cette curieuse époque.

En règle avec le « retour vers l'Antiquité », il nous faut à présent dire quelques mots du « retour vers la Nature ». C'est à J.-J. Rousseau qu'on doit, surtout, faire honneur de cet autre état d'esprit. L'enthousiaste accueil fait à ses principaux ouvrages, et surtout à sa *Nouvelle Héloïse,* opéra des miracles dans ce monde léger et frivole, sans convictions, sans croyances et sans mœurs. Il provoqua un retour apparent sinon à la Vertu, du moins à un état social moins factice et moins dissolu, en un mot s'inspirant davantage des lois naturelles. « Chaque homme voulut devenir Saint-Preux, Volmar, milord Édouard, et toutes les femmes se crurent Claire ou Julie. » Nourrir ses enfants devint à la mode chez les plus grandes dames, et coûta la vie à nombre d'entre elles, chez lesquelles la santé ne répondait pas aux élans d'un « cœur sensible ». « Nous avions demandé tout cela, écrivait Buffon, mais M. Rousseau seul le commande et se fait obéir. »

Indépendamment de cette action si remarquable sur les mœurs, l'influence de Rousseau dans un ordre d'idées différent produisit un autre effet, plus efficace encore et non moins particulier. Le *jardin,* en ses œuvres, apparaît comme une sorte d'asile familial, comme le refuge des cœurs désabusés, le port béni où l'amour désolé trouve, avec le repos, un calme relatif et quelque sûreté contre lui-même. Sous l'impulsion de cette révélation inattendue, insoupçonnée, les poètes, qui jusque-là ne s'étaient guère occupés des jardins que pour les considérer comme un simple décor, un cadre où pouvait, à certains instants, se dérouler l'action humaine, accordent aux spectacles de la nature une attention toute nouvelle, inconnue jusque-là. En quel-

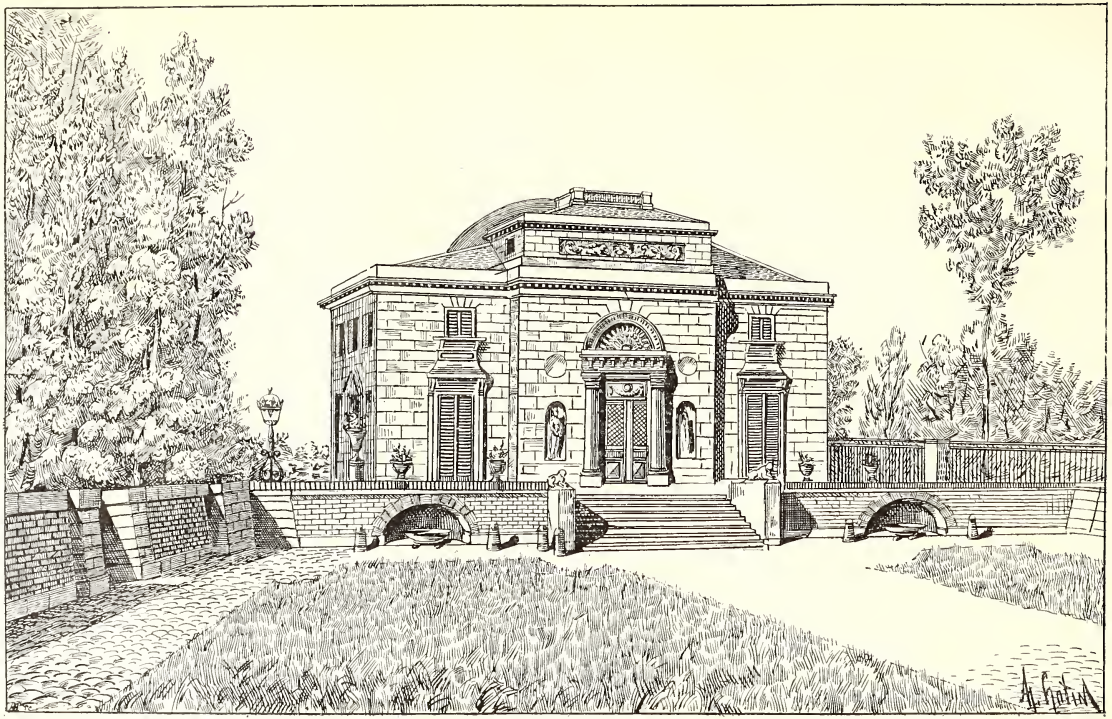


Fig. 90. — Le château de Bagatelle.

ques années Saint-Lambert donne les *Saisons,* Roucher les *Mois,* et Delille, dans ses *Géorgiques* et ses *Jardins,* s'abandonne à une suite de descriptions qui, vingt ans plus tôt, auraient paru oiseuses.

Tout ce beau mouvement est encore bien factice, et ce pieux zèle affecte des allures empruntées. L'amour des *jardins* n'est pas l'amour des champs; mais, contradiction piquante et qui rappelle la passion des chinoiseries sous le précédent règne, c'est au moment où le classicisme le plus pur pèse le plus lourdement sur les manifestations plastiques des autres arts, que dans la disposition des jardins on renonce définitivement aux plans symétriques, qu'on apprécie l'irrégularité, qu'on vante « la beauté désordonnée et piquante », et qu'on s'enthousiasme pour les aspects « libres et pittoresques ». Retenons bien ce dernier mot! Il va devenir un des termes du programme nouveau; c'est, en effet, du contraste décidé, de l'opposition voulue, présentés par les édifices classiques avec le paysage dont ils sont encadrés, que va naître non seulement un genre de peinture nouveau, mais encore le charme si particulier offert par les installations champêtres du règne de Louis XVI.

En même temps que les jardins anglais se multiplient partout, remplaçant les parterres dessinés par Le Nôtre; et que la Cour, elle-même, déserte les terrasses de Versailles pour les chaumières du petit Trianon, le « retour vers la nature » agit encore sur l'imagination d'une autre manière. Il devient à la mode de se préoccuper du sort des petites gens, de gémir sur l'infortune des classes déshéritées. Au récit des douleurs obscures, les yeux se mouillent de larmes que l'on croit sincères. C'est l'avènement de la *Sensibilité!* Celle-ci se fait jour bientôt dans tous les arts. La philosophie s'en sert pour mettre l'Olympe en déroute. Les bergers enrubannés, les bergères à paniers et vêtues de satin, partent pour un long exil, emmenant à leur suite

leurs troupeaux lavés au savon fin, parfumés, pomponnés. Plus de nuages gris de perle portant des Amours potelés, des demi-déesses aux chairs pétries de roses et de nacre ;

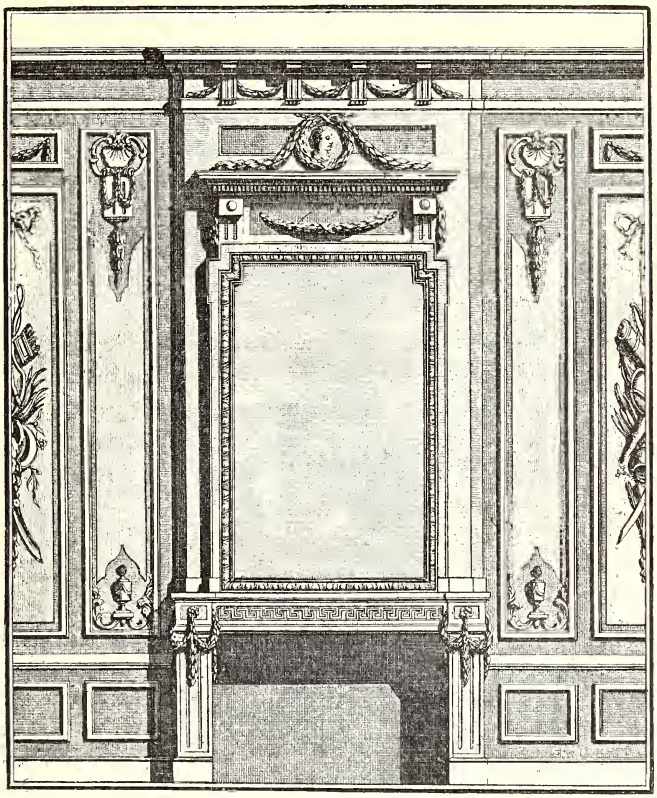


Fig. 91. — Salon lambrissé, style Louis XVI.

et si les attributs du décor continuent à rappeler la vie rustique, celle-ci s'est épurée et transformée.

Les prés, les arbres, les rochers cessent d'être un simple décor. Joseph Vernet intéresse aux perspectives infinies de

la mer, à son calme majestueux, à ses inquiétantes fureurs, les visiteurs du Salon, qui, trente ans plus tôt, seraient demeurés indifférents à de pareils spectacles. Lepicié fait de même pour les pauvres intérieurs, ceux des artisans et des gens de métier. Boilly charme en retraçant les aventures de la rue, et Greuze, suivant la remarque humoristique de Diderot, « s'avise de donner des mœurs à la peinture ». Celle-ci, on le voit, est entrée, elle aussi, dans un chemin nouveau. Si Boucher compte encore quelques élèves, désormais il n'a plus de sectateurs. Vien, aussi bien dans son atelier de Paris qu'à la villa Médicis, a préparé la voie, et David, disciple de Vien, réalise son programme.

Si les Grecs et les Romains prennent possession de nos murailles, c'est la philosophie qui choisit les épisodes auxquels ils se trouvent associés, et qui dicte à l'artiste les sujets de ses toiles. L'apparition du *Bélisaire,* en 1781, le succès des *Horaces,* en 1785, marquent l'aurore de l'ère nouvelle; le *Marius à Minturnes* de Drouais, paru vers le même temps, l'*Éducation d'Achille* et le *Déluge* de Regnault, achèvent de consacrer cette double mainmise de l'histoire et de la philosophie sur l'Art. Désormais la peinture n'aura plus pour mission primordiale de charmer les regards. Son devoir, comme aux temps primitifs, sera de parler à l'âme On exigera d'elle, en outre, qu'elle forme l'intelligence, éleve le cœur, éveille le patriotisme, développe l'esprit de sacrifice et d'abnégation. Les temps sont venus : l'Art dorénavant doit exercer une fonction morale, et remplir un rôle didactique.

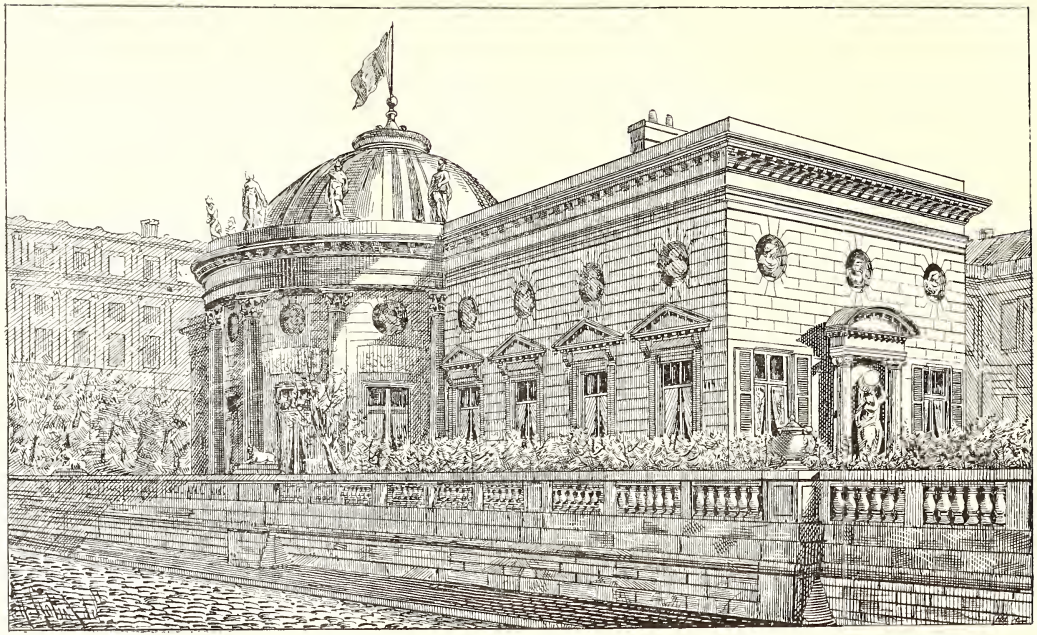


Fig. 92. — Palais de la Légion d'honneur (ancien hôtel de Salm).

XII

LE STYLE EMPIRE

La Révolution française fut si bien la conséquence logique et fatale, la suite directe et naturelle de l'état de choses qui l'avait précédée, que, malgré le terrible et sanglant fossé creusé par elle entre l'ancien Régime et le nouveau, son expression artistique n'est que l'exagération, l'outrance, l'exaspération, si l'on peut dire ainsi, de celle que nous venons d'étudier et de décrire. Comme elle, elle procède des sentiments complexes dont nous avons constaté la force agissante. En pleine Terreur, nous voyons les hommes de toutes conditions, les femmes de tout costume, s'abandonner, en paroles, à cette sensibilité factice et larmoyante que, quinze ans plus tôt, la lecture de Rousseau avait mise si fort à la mode. En pleine effervescence démagogique, nous assistons, dans le domaine des lettres et des arts, à l'évocation plus accentuée encore de la Grèce et de la Rome antique. Mais cette affectation de sensibilité au moins étrange dans un pareil moment, cette évocation à tout propos de Rome et de Sparte, singulière dans la bouche de gens trop souvent illettrés, n'étant plus tempérées par un indulgent scepticisme, par le goût épuré et la bonne éducation d'une société raffinée à l'excès, ne tardent pas à devenir bientôt fastidieuses, insupportables, parfois même ridicules.

Ce qui n'était, sous le Régime précédent, qu'une affaire de convention, de mode, devient une affaire de conviction civique et obligatoire. La politique s'en mêle en effet. Il ne s'agit plus de procéder par la douce persuasion, mais d'assujettir les idées à une discipline nouvelle et rigou-

reuse. Conséquente avec elle-même, la Révolution, reprenant à son compte une formule chère aux Anciens, décide de faire des Beaux-Arts une école de vertu et de patriotisme. Après avoir déclaré, par l'organe de Condorcet, de Bancal, de Daunou, de Dupont des Hautes-Pyrénées, la nécessité de l'enseignement du dessin, elle proclame, par la bouche de David, qu'il faut régénérer la peinture comme on a régénéré les mœurs. Désormais l'Art ne doit plus traiter que « des sujets qui élèvent le courage, honorent la vertu et font aimer l'Humanité ». Quant à l'exécution, elle se distinguera par « un style mâle et nerveux qui rappelle l'Antique ».

Pour bien saisir l'importance de ces résolutions déclamatoires, pour en bien comprendre le sens et la portée, il faut se souvenir de la parodie de cette antiquité romaine et spartiate, à laquelle on assistait alors partout en France, et surtout à Paris. Les patriotes s'imaginaient s'imprégner des vertus classiques, en mettant à contribution le mobilier d'Aristide et le vestiaire de Brutus. Les fêtes de la Fédération et de l'Être Suprême, avec leurs théories de jeunes filles et leurs groupes de vieillards, semblaient, à ces cerveaux épris de restitutions archaïques, la marque d'un retour vers des temps admirés. Même dans les festins intimes, dans les banquets de famille, cette archéologie en action s'en donnait à cœur joie.

Ces aberrations de goût, ces anachronismes voulus, ces fautes de tact et de convenance, se retrouvent jusque dans la vie la plus secrète, la plus intime, de cette société en parturition d'un nouvel état politique et social. Pour bien montrer que les idées actuelles n'excluent ni la grâce ni la galanterie, de farouches législateurs reposent « en des lits somptueux ornés de camées représentant Vénus et les Muses; ils rattachent leurs rideaux avec les attributs de l'Amour et transforment leur table de nuit en autel ». Pour

les salons, qui sont plus austères, on les tend « de drap rouge relevé de bordures noires, ornées de cariatides et de statues bronzées »; on les garnit « de meubles romains en bois d'acajou du plus lourdement sévère et du plus triste dessin ». A ce discord singulier de réminiscences trop lointaines, vient s'ajouter la cacophonie de termes imprudemment usités. « Les décorateurs à l'antique emploient continuellement la *patère,* que les tapissiers appellent des *paters;* les *méandres* se nomment des *grecques,* et les petits dessins noir et blanc s'appellent des *camées,* sans distinction. » Comme au temps de la *Rocaille* expirante, où Cochin gourmandait d'une façon si raisonnable les amoureux du tarabiscoté, les gens de goût prennent la plume pour plaisanter ces exagérations ridicules. Cette fois, ce sont les femmes qui prêchent au nom du bon sens et de la saine raison.

« Suivant la remarque de Politien, écrit la marquise de Créqui, l'affectation d'atticisme est plutôt la preuve de la stérilité, que de la sévérité du goût. En effet, que peuvent signifier sur des monuments français la couronne *vallaire* et l'*obsidionale,* le bouclier *perse* et l'*aspergillium* surtout? Est-ce qu'un pareil ustensile est en rapport avec la croyance ou les coutumes de notre pays? Si les artistes grecs ont employé des objets de latrie comme ornement, c'était parce qu'ils en voyaient faire un usage continuel, et que la partie la plus vulgaire du peuple en connaissait l'emploi. En outre, ils avaient le bon goût d'accorder la décoration des murs avec la destination des lieux, et je ne sache pas qu'un sculpteur antique ait jamais placé des *præfericuli* ou des *litui* sur la façade de sa petite maison. » On ne saurait mieux dire.

En vain, avec le Consulat et l'Empire, ces idées outrées perdent-elles du terrain, et sont-elles tempérées par un retour vers le sens commun, par une connaissance plus exacte des limites du goût, par une admiration moins fana-

tique d'un passé trop lointain. L'art, entraîné sur une pente fatale, continue de se mouvoir dans un cycle étroit, où l'architecture, la décoration, le mobilier, la sculpture, la peinture, ne peuvent et ne doivent vivre que de réminiscences.

Fig. 93. — L'arc de triomphe de l'Étoile.

L'adaptation qui, sous le règne de Louis XVI, avait donné naissance à de si charmants compromis, n'est plus guère tolérée. Toute interprétation fantaisiste semble condamnable; inventer paraît une erreur : il faut que l'on copie.

Beaucoup d'artistes pensent, avec Mme de Genlis, « que

l'architecture, n'étant point un art d'imitation, doive nécessairement finir par répéter ses combinaisons et n'en plus trouver de nouvelles ». Sous l'influence de ces idées déprimantes, l'archéologie, insuffisamment renseignée, égare les constructeurs. Ceux-ci, fiers d'une érudition fallacieuse, imbus d'un étrange amour de rétrospectivité, oublient de tenir compte de nos besoins modernes, des exigences d'une vie différente et de la diversité des climats. Et voilà comment nombre de logis bourgeois, de villas, de maisons de plaisance, affectent les allures d'un temple ou d'un tombeau : étalant sur des pilastres inutiles un classique fronton que crève un œil-de-bœuf; développant de chaque côté un entablement, qui jure avec le comble mansardé du toit et les cheminées qui le percent; alignant des murs aveugles qui privent d'air et de jour les habitants infortunés d'un pareil édifice.

Dans la décoration intérieure, l'invention fait pareillement défaut. Là encore on copie l'Antiquité romaine et on la recopie. Sur les murailles, le papier peint, fresque économique, étale ses théories de nymphes modelées en grisailles, ou l'*Histoire de Psyché,* ou le *Bosquet d'amour.* Ailleurs, la peinture à la colle, sur des tons rouges ou bistres, dessine des grotesques ou des faunes dansants; et ces peintures, qui sous le jour brûlant de l'Italie méridionale paraîtraient délicates et puissantes, prennent sous notre ciel gris, éclairées par d'étroites fenêtres, un aspect morose, terne, enfumé. Dans le mobilier, le disparate est plus choquant encore. Comme la série des meubles devenus indispensables s'est considérablement accrue depuis le temps d'Auguste, l'artiste, décidé à ne rien abandonner au hasard de l'improvisation, se trouve grandement embarrassé, et, pour rester franchement classique, s'expose à devenir quelque peu ridicule. N'osant créer des lignes nouvelles, ni inventer des profils inédits, il s'empare, pour orner les

membres indispensables de son meuble, de toutes sortes d'accessoires singuliers, déplacés, inutiles, et prétend expliquer, par l'adjonction d'objets sans aucun rapport avec elle, les nécessités de la construction.

Ce n'est point assez pour lui, que le fauteuil ait revêtu la forme de la chaise curule; il lui faut remplacer chaque bras par le col ondoyant d'un cygne, à moins qu'il ne le fasse porter par des Amours. L'empattement d'un meuble intime prendra l'apparence d'une griffe de lion ou de tigre; et pour supports de la table, l'ébéniste réunira un quatuor de sphinx décevants. Des torches enflammées vont figurer sottement les pieds d'une bergère ou les montants d'une glace. On fera porter des sièges sur des cornes d'abondance. Le lit se changera en un bateau, où le client ensommeillé descendra paisiblement les heures nocturnes de la vie. C'est sur des lances, des flèches et des casques, que le banquier ou le pacifique fonctionnaire drapera les rideaux chargés de protéger ce silencieux asile; et la main de la jolie femme, qui se repose sur le canapé, caressera la crinière d'un lion dévorant, et risquera de s'égarer dans sa gueule béante.

Tout ce mobilier se couvre d'étoffes chamarrées d'emblèmes, chargées de guirlandes et d'attributs trop souvent prétentieux et parfois ridicules. Partout, en un mot, — ne craignons pas de revenir et d'insister sur ce point, — partout se développent une ornementation peu justifiée et le besoin singulier de substituer à des formes organiques, qu'on nous permette ce mot, c'est-à-dire essentielles et indispensables, des objets qui n'ont rien de commun avec elles, et rien à démêler avec les meubles qu'ils prétendent embellir.

Dans le petit mobilier, bronzes d'ameublement, garnitures de cheminée, candélabres et pendules, l'inconséquence n'est pas moins flagrante. Prenons la pendule : le cadran chargé de faire connaître l'heure n'est plus le principal, il devient

l'accessoire. Tantôt il forme la roue du char que conduit un antique guerrier; tantôt c'est sur un bouclier accroché à un arbre, que courent ses aiguilles. Parfois il se trouve abrité sous le siège qui porte une chaste matrone; encastré dans le rocher sur lequel repose Télémaque ou Marius, ou logé au centre d'une bibliothèque, au sommet de laquelle une jeune lectrice est gravement juchée.

Le courant est si fort que nul n'ose le remonter. David est dieu; Percier et Fontaine sont ses prophètes. Leur inépuisable crayon pourvoit à tous les besoins. Même lorsqu'on demande, en des occasions solennelles, au plus français, au plus gracieux des peintres de ce temps, au charmant, au délicat, au discret Prudhon, de fournir des types et des modèles, c'est à peine s'il ose s'écarter de la voie officielle, sortir de l'ornière si profondément tracée. Et les compositions de ce maître exquis, en dépit de son originalité profonde, conservent un parfum archaïque si prononcé, que l'éloge le plus exact qu'on en puisse faire, c'est de dire qu'elles offrent à nos yeux une Antiquité rajeunie.

Et cependant, au point de vue spécial de ce livre, c'est-à-dire en ce qui concerne plus particulièrement l'ameublement et la décoration, cette époque, quoique bien peu créatrice, est encore supérieure à celles qui lui vont succéder. Dans le choix des formes, dans la disposition des ornements, à défaut d'invention on trouve une fertilité de combinaisons surprenante, servie dans l'exécution par une prodigieuse habileté de main-d'œuvre. Jamais la ciselure des métaux et l'ingénieuse application des bois de placage n'avaient été poussées plus loin que sous le règne de Louis XVI. L'Empire hérite de cette maîtrise. Aussi tout ce qu'il œuvre revêt-il une perfection de fini, un précieux allant parfois jusqu'à la sécheresse, mais qui feront rechercher ses ouvrages, pour l'indiscutable perfection du travail, alors même que, par suite du changement de mode, les formes et le décor en auront cessé de plaire. — Si bien secondé dans sa tâche

par cette impeccable main-d'œuvre, admirablement soutenu par la connaissance approfondie de sa profession et des multiples ressources qu'elle offre, fortement aidé par l'étude constante des modèles dont il s'inspire, et persuadé qu'en les copiant, en les interprétant, en les adaptant à ses besoins, il remplit un pieux devoir, l'artiste hésite rarement, tâtonne peu, évite de se répéter et jamais ne se recommence. A défaut d'une grande puissance créatrice, d'une débordante originalité, il fait preuve au moins d'une calme fécondité et d'une prodigieuse fertilité d'arrangement, qui contrastent heureusement avec la relative stérilité des époques qui vont suivre.

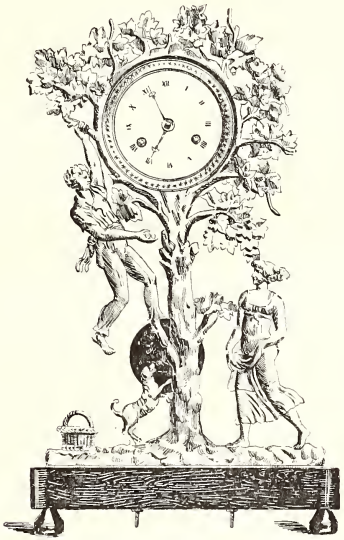


Fig. 94. — Pendule Empire. (Vignette tirée de l'*Horlogerie.*)

XIII

LES DEUX RESTAURATIONS. — LE RÈGNE DE LOUIS-PHILIPPE. — LE SECOND EMPIRE. — LA PÉRIODE CONTEMPORAINE.

« Il me semble qu'on est déjà rassasié des charmes de l'Antique ; le Moyen Age a l'air de nous arriver à pas de loup, comme il a déjà fait une fois au temps de la décadence et du règne de Constantin. J'ai déjà vu des panneaux de voiture et des empreintes de cachet, avec lettres gothiques... J'ai le pressentiment du gothique, et je crois que nous allons retomber dans le naïf de Jean Baïf ; mais comme le penchant de la mode est toujours glissant, comme le changement sera la maladie des temps futurs, vous passerez par la Renaissance avant d'en revenir au temps du Grand Roi pour les costumes ; car je ne doute pas que votre femme ne se fasse coiffer à la Mancini. J'espère bien que vous arriverez ensuite aux modes de ma jeunesse. »

Ce passage singulier, emprunté aux *Souvenirs de la marquise de Créqui,* d'un livre publié par conséquent il y a soixante-cinq ans, prend aujourd'hui les allures d'une véritable prophétie, et dénote chez celle qui l'écrivit une sorte de seconde vue, de prescience tout à fait extraordinaires.

Le XIXe siècle, appelé à voir l'avènement au pouvoir de la Bourgeoisie, l'apogée de sa puissance et peut-être sa déchéance finale, devait, en effet, assister au défilé de tous les styles qui pendant huit cents ans s'étaient succédé sur notre sol, et, fait particulièrement remarquable, dans l'ordre même où ils s'étaient manifestés.

Le nombre de ces résurrections, de ces restitutions archaïques, fut même supérieur à ce que notre prophète avait entrevu. Dès le principe, en effet, il nous faut signaler une tentative d'acclimater chez nous le style égyptien, tentative provoquée par l'expéditition de Bonaparte sur les bords du Nil, et dont il existe encore des traces assez

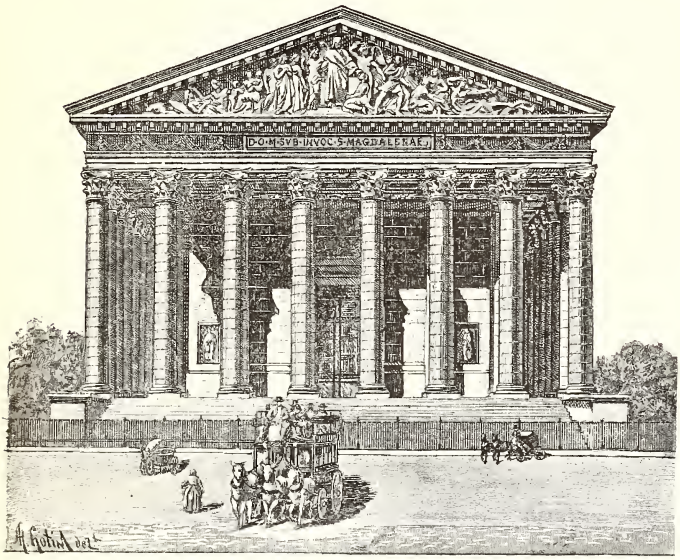


Fig. 95. — Église de la Madeleine à Paris.

curieuses, rue du Caire notamment, rue de Sèvres, sous forme d'une fontaine, et dans la cour de l'ambassade d'Allemagne, rue Saint-Dominique-Saint-Germain.

La tentative, au demeurant, n'eut que des résultats passagers et incomplets. — Ainsi que nous l'avons raconté au précédent chapitre, on en revint, avec une sorte de furie, aux traditions classiques, jusqu'au jour où la France entière, rassasiée, saturée, écœurée par ce pastiche

trop prolongé, prit à son compte les vers si connus de Clément :

> Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ?
> Du fond de leur tombeau, ces peuples inhumains
> Font le malheur de notre vie....

En dépit de son caractère avéré de copiste scrupuleux, la période impériale est la dernière de notre histoire artistique, dont les productions prennent, dans la phraséologie courante, le nom pompeux de Style. A moins, toutefois, qu'on ne prétende, par dérision, englober celles de la période suivante sous le titre de *Style troubadour*. Pendant la Restauration, en effet, on assista, ainsi que l'annonçait la marquise de Créqui, à un retour marqué vers le Moyen Age, origine de la monarchie qui venait de reparaître; mais à un retour enfantin, indigeste, où l'on se contentait d'apparences mal comprises, d'à peu près insuffisants, et qui méritait, à tous ces titres, un grotesque surnom. — Mouvement intéressant à étudier, cependant, qui ne devait produire de sérieux résultats que beaucoup plus tard, bien que son origine remonte sensiblement plus haut qu'on ne croit ordinairement.

C'est, en effet, du milieu du XVIIIe siècle que date le retour des esprits cultivés à une meilleure appréciation de l'art ogival et des monuments dont il avait enrichi notre sol. C'est en 1739 qu'on vit, chose à peine croyable alors, un architecte de grand talent et de grand renom, Jacques Gabriel, entreprendre l'achèvement d'une cathédrale gothique — Sainte-Croix d'Orléans — dans ce qu'il croyait être le style ogival. Et le premier hommage public rendu par un philosophe justement célèbre, par un critique généralement écouté, à cette architecture si longtemps décriée, méprisée, qualifiée de barbare et dont le nom était devenu, sous la plume des écrivains les plus indulgents, une injure cruelle, date de 1764. « Les modernes, s'écriait Diderot

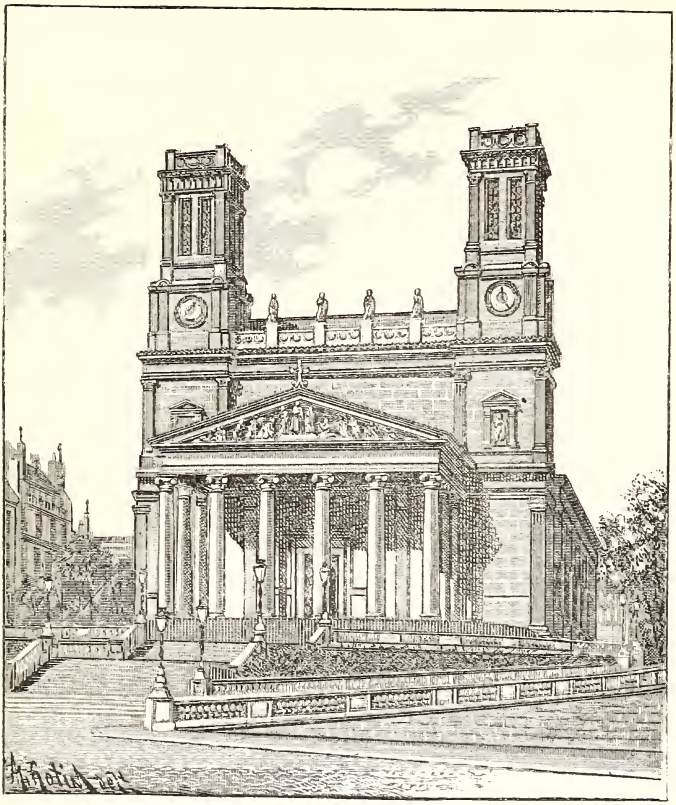


Fig. 96. — Église Saint-Vincent-de-Paul à Paris.

dans une objurgation qu'il adressait à Soufflot, à propos de l'église Sainte-Geneviève (le Panthéon d'aujourd'hui), les modernes, avec leurs colonnades et leur richesse d'architecture, presque toujours prodiguée à contresens, n'ont réussi qu'à faire regretter la beauté agreste, mais raisonnée, des églises gothiques. »

Mais Gabriel et Diderot, vrais hommes de génie, étaient

grandement en avance sur leur temps. Pour leurs contemporains, toutes ces belles manifestations d'un art méconnu continuèrent d'être non avenues. Et en cette même année 1764, l'architecte Le Roy, historiographe de l'Académie royale d'architecture, dans un *mémoire* qu'il publiait sur la disposition des temples chrétiens, feignait d'ignorer qu'il existât sur notre sol des églises ogivales. Partant de la basilique antique pour aboutir au chef-d'œuvre de Soufflot, il oubliait de parler de nos cathédrales. Bien mieux, ce méprisant dédain persista encore pendant plus d'un demi-siècle, chez des hommes — architectes et écrivains — d'une valeur indiscutée. On la retrouve chez Quatremère de Quincy et même chez Chateaubriand, qui, en dépit de son enthousiasme pour le Christianisme, parle sans ménagements « des proportions barbares de l'ordre gothique ».

Il fallut la triple intervention, dans le roman, l'archéologie et l'architecture, de Victor Hugo, de Mérimée et de Viollet-le-Duc, pour achever cette réhabilitation du Style ogival. Ajoutons qu'entre temps, nombre d'architectes parisiens, et non des moindres, parmi lesquels il faut mentionner Bellanger, Le Fevre, L'Abbé, Choffard, Courtépée et Renard, — ce dernier neveu du fameux Antoine, — s'étaient essayés dans la construction de chapelles, de villas, de tombeaux, d'architecture *Moyen-âgeuse* appartenant au plus pur *Style troubadour*. Le fâcheux, c'est qu'au moment où une érudition mieux renseignée et un goût plus délicat permirent de revenir aux traditions du XIIIe siècle, et d'imiter, dans leur structure et leur ornementation, les admirables monuments de cette puissante époque, la mode du gothique dans l'architecture privée était passée, et, continuant son évolution, le goût était en plein aux copies et aux interprétations de la Renaissance.

Quand nous disons copies ou interprétations, le mot n'est pas exact; ce serait plutôt parodies qu'il faudrait

écrire ; car cette pseudo-renaissance, à son apparition sous le règne de Louis-Philippe, ne fut guère mieux comprise que ne l'avait été le Style gothique de 1815 à 1830, et se vit traduite d'une façon aussi fantaisiste. Le tombeau de Dantan au cimetière du Père-Lachaise, le petit hôtel de la rue Vaneau, les intéressantes maisons qu'on peut voir place Saint-Georges, rue Saint-Lazare, rue de Laval, rue Laffitte, et d'autres qu'on remarque à Nantes et Angers, sont encore les témoins indiscrets de cette singulière tentative. C'est seulement vers 1855 que le XVIe siècle, mieux étudié, et à son tour mieux compris, livra ses secrets; mais, suivant l'évolution prévue par l'auteur de notre prophétie, à ce moment le goût public avait encore fait un soubresaut dans le temps.

Ce soubresaut, du reste, rentrait dans le domaine des nécessités prévues ; car il faut bien reconnaître que, dans la disposition extérieure aussi bien que dans l'installation intérieure des hautes maisons habitées par la bourgeoisie, — classe à l'esprit positif et rassis, nullement dévorée par un besoin d'idéal, mais aimant ses aises et craignant les inutiles dépenses, — les formules empruntées au Moyen Age et à la Renaissance faisaient assez étrange figure, et ne répondaient à rien de pratique. Les architectes de ces temps lointains n'avaient pas, en effet, prévu dans l'ordonnance de leurs façades, cette superposition de ménages tenant à vivre strictement séparés. La distribution de leurs appartements manquait de confort, et leur décoration ne correspondait ni à l'exiguïté de nos chambres ni à la multiplicité de nos besoins actuels. En outre, ils n'avaient pas à compter avec ces exodes périodiques de locataires se succédant à des dates fixes, — exodes qui obligent les propriétaires à accommoder leurs maisons de rapport, suivant un goût moyen, terre à terre, dépourvu d'une originalité trop accentuée, laquelle aurait pour premier effet d'effaroucher certaines classes de locataires.

On fut donc forcément ramené, sinon pour les édifices publics, qui continuèrent à être un peu de tous les styles, du moins pour les habitations privées, à des formules moins archaïques. On revint ainsi, pour les façades, au XVIIe siècle, dont les lignes simples et les larges surfaces répondaient à un besoin pressant d'économie, mais à un XVIIe siècle dépourvu de grandeur et de majesté.

Pour les ameublements et la décoration, on préféra la Régence, dont les formes irrégulières et moins prévues semblaient plus galantes, plus légères. De cette façon, ceux des contemporains du roi Louis-Philippe et de la reine Marie-Amélie dont le goût raffiné ne se tenait pas pour satisfait de ces commodes massives en acajou plaqué, de ces armoires à glace à leur début, mais déjà informes, et du lit à bateau, dont la pesante banalité chagrine encore nos mémoires, étalèrent leurs manches à gigot, leurs jupes courtes, leurs coiffures à la girafe, leurs turbans et leurs schalls, au milieu de contrefaçons grossières de buffets et de tables de Boulle, à la marqueterie tapageuse, et de sièges dorés avec excès, dont les formes lourdement contournées ne rappelaient que de bien loin les chefs-d'œuvre de Roubo fils et de ses sectateurs.

Cette reproduction hybride, adultérée, d'un mobilier charmant en ses modèles, dénatura si bien ses copies qu'elle arriva, croyant interpréter un thème bien connu, à créer des types nouveaux, d'une épaisseur et d'une lourdauderie caractéristiques ; et le manque d'élégance de ce faux luxe ne fut partiellement corrigé que sous le second Empire, lorsqu'une archéologie moins fantaisiste permit de substituer à des interprétations d'une fidélité plus que douteuse, des copies d'une pureté relative, et d'un hétéroclisme moins accentué.

La période qui s'étend de 1850 à 1870 marque, en effet, au point de vue de la connaissance des Styles, de leur

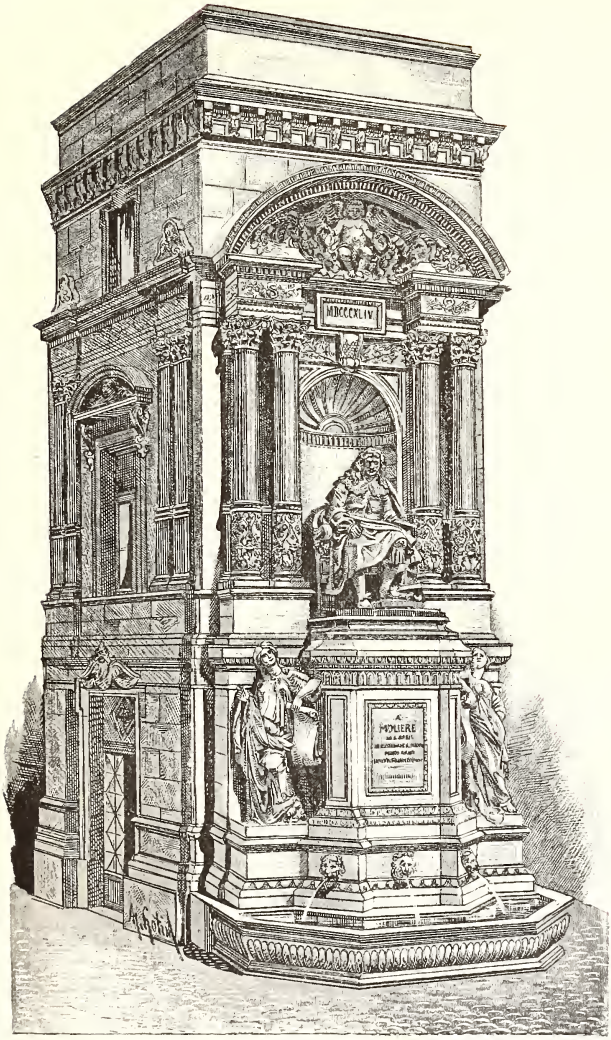


Fig. 97. — La fontaine Molière à Paris.

interprétation et aussi de la qualité de l'exécution, un progrès très sérieux sur les époques précédentes. Elle débuta cependant d'une façon singulière, par une incursion dans le style étrusque, provoquée par l'acquisition de la collection Campana. Cette incursion fut rapide, il est vrai, presque éphémère, mais dura assez cependant pour infliger à certaines décorations intérieures un aspect sépulcral. En outre, elle gratifia le mobilier de contours d'un archaïsme peu avenant, de profils aux sèches découpures, avec incisions de méandres étranges, surajoutage de rosaces très saillantes et de fleurons stylisés, qui, sans aucun rapport avec la forme générale, et sous prétexte d'enrichir les meubles qu'ils ornaient, en faisaient ressortir au contraire la pauvreté prétentieuse.

Revenue de cette « randonnée » dans l'art campanien, l'archéologie s'en donna à cœur joie, mettant à contribution indistinctement à peu près tous les Styles plus ou moins récents, qui s'étaient succédé sur notre territoire, jusqu'au style Louis XVI, auquel, par des analogies de situation, l'impératrice Eugénie accorda une préférence marquée. De ce mélange exploité avec une certaine érudition, de cette rétrospectivité cultivée d'une façon intense, de cet éclectisme jadis inconnu et dès lors tout-puissant, résulta cet amalgame singulier, qui dure encore aujourd'hui et qui nous montre, dans un même appartement, une succession de pièces décorées dans des Styles différents, sans que personne, même parmi les plus rigoristes, paraisse se formaliser d'une pareille anomalie.

Contresens curieux, les meubles du Moyen Age et de la Renaissance furent généralement préférés pour la salle à manger et le fumoir, que ces époques, et pour cause, n'avaient pas connus. Le Louis XIV et le Louis XV furent réservés pour les deux salons, et le Louis XVI pour la chambre à coucher et le boudoir. — Sorte de pot pourri fait de passés divers, curieux mélange de traditions ou

d'aspirations contradictoires, et par cela même image assez fidèle de notre état politique et social. Enfin, pour achever cette confusion des Styles, depuis quelques années — digne couronnement d'une évolution qui s'achève en revenant à son point de départ — la mode, après avoir été en coquetterie avec le japonisme, et avoir fait quelques emprunts à l'extrême Orient, trouve un charme particulier au Style du premier Empire, qu'elle avait tenu jusque-là en un profond et souverain mépris.

Ainsi, en moins d'un siècle, notre société bourgeoise, incapable, dans le domaine de l'ameublement et de la décoration, de créer un art nouveau et portant son cachet, a passé la complète revue de tous les Styles antérieurs, et s'est efforcée de les remettre en lumière. Mais ces incursions dans le passé, cette succession d'interprétations et de copies, alors même qu'elles font preuve de sincérité et tâchent d'être fidèles, sont toujours dépourvues de ce feu sacré, de cette conviction qui crée, de cette émotion qui donne un charme si particulier aux œuvres originales.

Ainsi que l'explique admirablement Buffon, dans un passage que nous avons cité aux premières pages de ce livre, le Style ne consiste pas dans l'agencement plus ou moins habile des ornements du discours, mais dans le plan même de l'ouvrage et l'enchaînement des pensées. C'est ce plan, c'est cet enchaînement, qui font et feront éternellement défaut à ces pseudo-résurrections. Les ornements caractéristiques sont la seule partie de l'œuvre qu'on essaye de réappliquer, et encore ces ornements sont-ils le plus souvent mal vus, mal interprétés, mal compris. On a beau être de très bonne foi quand on copie, on y met toujours du sien. Les anges aux longs bandeaux fixés par une ferronnière, que les *moyen-âgeux* du règne de Louis-Philippe ont prodigués un peu partout, portent aussi bien la livrée de leur temps, que les troubadours à mantelet, à

taille courte, à toquet emplumé, chers à la reine Hortense. Il est croyable que les ouvrages de notre époque ont également leur cachet, leur saveur spéciale qui les fera dater, et qui sera notre Style ; mais c'est l'affaire de la postérité de s'en apercevoir. Le trop grand rapprochement rend tout jugement d'ensemble impossible. « Les arbres, dit le proverbe allemand, empêchent de voir la forêt. »

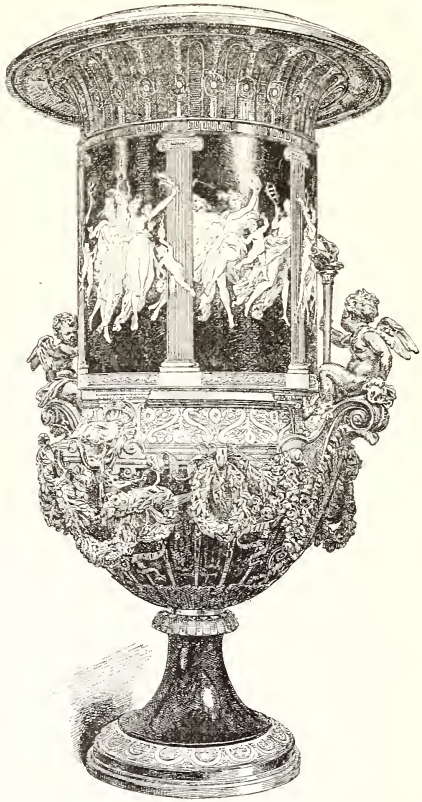
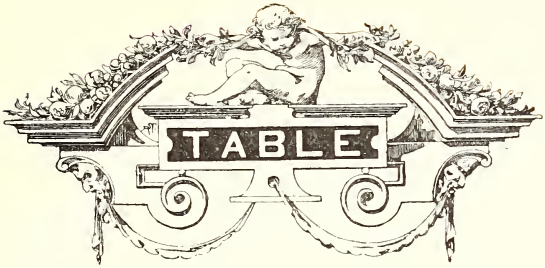


Fig. 98. — Vase de porcelaine de Sèvres.
(Epoque contemporaine.)



Pages.

I. — Explications préliminaires..... 1
II. — Période gauloise et gallo-romaine..... 9
III. — Les temps barbares. — Les Mérovingiens. — Rome et Byzance. — Les Carolingiens et la première Renaissance..... 19
IV. — Le Style roman..... 36
V. — Le Style ogival ou gothique..... 52
VI. — La Renaissance..... 82
VII. — Le Style Louis XIII..... 101
VIII. — Le Style Louis XIV..... 115
IX. — Le Style Régence ou Rocaille..... 134
X. — Le Style Louis XV ou Pompadour..... 146
XI. — Le Style Louis XVI..... 157
XII. — Le Style Empire..... 168
XIII. — Les deux Restautations. — Le règne de Louis-Philippe. — Le second Empire. — Période contemporaine.... 176

IMPRIMÉ POUR M. CH. DELAGRAVE

PAR LA SOCIÉTÉ ANONYME D'IMPRIMERIE DE VILLEFRANCHE-DE-ROUERGUE
JULES BARDOUX DIRECTEUR

213-039

c.c.pp.DE 1011/02
R156.3
CC

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01041 8297